Karl Gerstner

kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei

Vorwort zur 2. Auflage

Als dieses Büchlein gedruckt wurde, 1957, hat Arthur Niggli (aus verlegerischem Übermut) gegen 1000 Farbtafeln über die Auflage hinaus bestellt. Er meinte, die Gunst des Augenblicks müsste genutzt werden: die bis neunfarbigen Bilder seien ein zweites Mal nicht mehr herzustellen.

Wofür wussten weder er noch ich. Wir hatten damals bloss Pläne. Markus Kutter sollte eine neue Reihe herausgeben, von der die 'kalte Kunst' das erste Bändchen war. Er hatte auch einen schönen Namen gefunden: ad rem — zur Sache. Zur Sache künstlerischen Tuns.

Aus der Reihe ist nichts geworden. Leider. Sollte es so schwierig sein, unter diesem Aspekt zu diesem Thema zu schreiben? Und Leser zu finden? Es war weniger schwierig als offenbar schwer übers Herz zu bringen. Und was die Leser betrifft: die 'kalte Kunst' hat sie gefunden (zum mindesten Käufer). Die Auflage war vergriffen. Nicht sofort, aber doch bevor die Nachfrage aufhörte. Und nun: der Rückgriff auf die Vordrucke nennen wir euphemistisch 'zweite Auflage'.

Sie ist genau der ersten nachgedruckt. Ich habe darauf verzichtet, sie zu 'überarbeiten'. Einfach deshalb: hätte ich angefangen, hätte ich bald nicht mehr gewusst, wo ich aufhören sollte. Eine Art Resignation also, aber eine freudige. Denn mit dem grössten Vergnügen registriere ich, wie die Welt der kalten Kunst (buchstäblich) in Bewegung geraten ist in diesen Jahren. So sehr, dass auch eine bescheidene Auslese von Namen und Werken gleichaltriger Wahlverwandter den Rahmen zehnfach sprengen müsste.

Meiner Schuldigkeit entledige ich mich dadurch, dass ich dieses unschuldige Vorwort schreibe. Diese 'zweite Auflage' ist eigentlich ein antiquarischer Gruss an die Freunde und Gegner, denen schon die erste gewidmet war.

Basel, den 15. Februar 1963, Karl Gerstner

Vorwort zur 1. Auflage

In diesem Büchlein wird eine bestimmte Sorte bildender Kunst vertreten. Es geht um eine Malerei, die, wie dem Autor scheint, relativ unentdeckt, unerforscht geblieben ist; die vielleicht die Vorurteile leicht und das Verstehen schwer macht. Vor allem ein Vorwurf trifft diese Kunst stets von neuem: sie sei kalt. Deshalb der Titel. Übrigens, die Betonung liegt auf dem Fragezeichen. Es soll nun im Folgenden —jenseits der Meinungen—der Sache selbst, den Werken, ihrem Herkommen und ihrer Zukunft, auf den Grund gegangen werden.

Geht es dabei um eine eindeutige Überzeugung, will das nicht heissen, dies sei die einzig mögliche. Über allen Meinungen steht doch die, dass die Möglichkeiten in der Kunst keine Grenzen haben. Und dann: ein anderer Glaube ist doch erst zu tolerieren, wenn man selbst einen hat. Das ist keine Phrase: diese Schrift ist nicht nur dem Gleichgesinnten, sondern auch dem Andersdenkenden, dem ehrlichen Gegner gewidmet.

Wenn es um Sachliches geht, darf doch eines nicht unerwähnt bleiben: jede Kunst will nicht bloss verstanden oder nicht-verstanden sein. Um Zugang zu erhalten, braucht es stets ein wenig Liebe - zur Sache.

Von einer Schrift von einigen Dutzend Seiten sollte kein grosses Aufheben gemacht werden. Aber gleichwohl betrachtet der Verfasser deren Zustandekommen als einen Glücksfall. Der Dank kann nicht an alle Helfer adressiert werden. Besonders jedoch gebührt er dem Verlegermut von Arthur Niggli, und Markus Kutter, dem Herausgeber der neuen Reihe. Dann ist auch die Begeisterung und der Einsatz der Handwerker zu loben: der Drucker Hans Tanner und und die Clicheure von Schwitter und Lang im Verein mit dem Buchbinder Hachen, haben eine Leistung vollbracht, die nicht nur von Fachleuten gewürdigt werden wird.

Basel, den 17. September 1957, Karl Gerstner

kalte Kunst?
zum Standort der heutigen Malerei **von Karl Gerstner**

gesetzt, gedruckt und gebunden bei den Gebrüdern Weber, Brombach
Farbtafeln von Hutter & Cie AG, Basel
clichiert bei Schwitter AG und Lang, Basel

copyright 1957 Verlag
Arthur Niggli GmbH, Teufen AR
Schweiz

1963 zweite Auflage

die Pioniere

'Das Dynamit bedeutet eine Steigerung gegenüber dem Schwarzpulver. Beim Übergang vom Dynamit zur Atombombe aber . . . handelt es sich nicht um Steigerung (in der gleichen Dimension), sondern um die Umschaltung auf eine neue 'Dimension'.' Mit diesen Worten beschreibt Adrian Turel eine grundsätzliche Bewusstseinsänderung zwischen zwei Epochen. Auf der einen Seite endet ein Zeitalter, das - grob gesagt - auf die Renaissance zurückgeht. Auf der andern Seite beginnt die Gegenwart, die für sich genommen, selbst wieder eine Epoche einleitet: das Atomzeitalter.

Man kann nun sagen, diese Vorgänge spiegelten sich in der Kunst. Das auf jeden Fall. Aber wesentlicher ist die aktive Rolle gerade der Malerei an der Gestaltung des neuen Weltbildes. Zum Beispiel Cézanne, 1839-1906. In der gleichen Generation mit den bahnbrechenden Physikern, die die Grundlagen für die Atomforschung schaffen, verändert Cézanne - als erster neben andern - die Grundlagen der Malerei.

Für ihn geht es nicht mehr um das, worum es in der bildenden Kunst seit Jahrhunderten gegangen ist, um ein Ab- oder Nachbilden der Natur. Nach seinen eigenen Worten bedeutet Malen für Cézanne 'die Gestaltung parallel zur Natur'. Er sagt: 'das Wunder ist da. Das Wasser verwandelt sich in Wein, die Welt in Malerei. Alle Töne durchdringen sich, alle Formen greifen kreisend ineinander. Was steckt dahinter?' Cézanne gelangt zur Überzeugung, 'malen bedeutet, Farbempfindungen zu registrieren und sie organisieren.' Und er prägt den berühmt gewordenen Satz: 'alles in der Natur formt sich wie Kugel, Kegel und Zylinder.' Der Mann aus Aix ist sich bewusst, was er geschaffen hat, und ahnt die künftigen Möglichkeiten: 'ich bleibe der Primitive auf dem Weg, den ich entdeckt habe.' Und bald nach seinem Tod nehmen junge Maler, wie der damals 25 jährige Picasso und der um ein Jahr jüngere Braque die Fährte auf und folgen seinen Spuren. 1907 entstehen die ersten kubistischen Bilder.

Die erste Phase des Kubismus ist ganz von den Ideen Cézannes durchdrungen und geprägt. Der Dichter Apollinaire definiert das Wesen: 'das, was den Kubismus von der älteren Malerei unterscheidet, ist dieses: er ist nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Konzeption, welche strebt, sich zur Schöpfung herauszuheben.'

Die Methode beschreibt der Zeitgenosse Allard: 'statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbennaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten abstrahierten Formen in klaren Wesens- und Massverhältnissen zueinander.'

Braque drückt sich knapper aus: 'der Gegenstand eines Bildes ist sein formales Gesetz.'

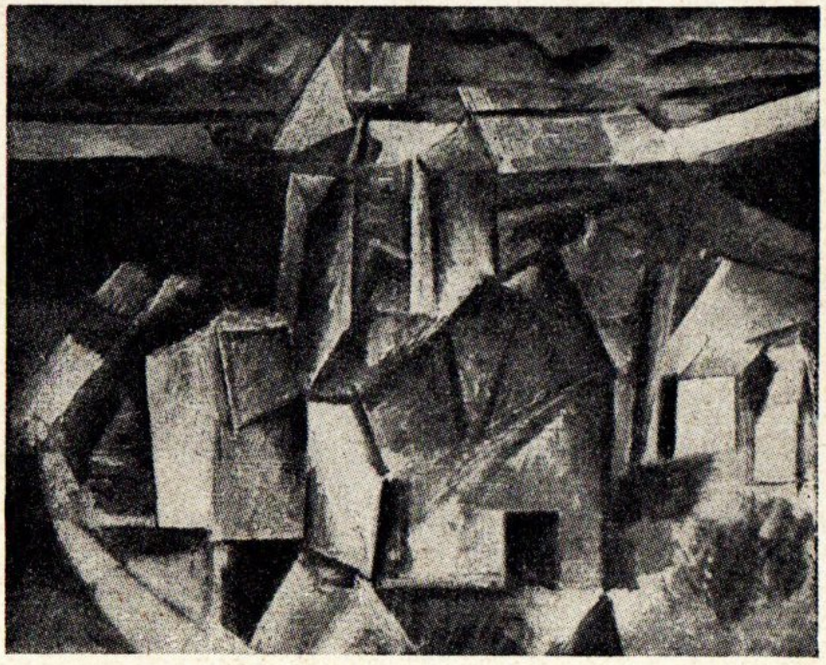
Picasso: 'als wir kubistisch zu malen begannen, hatten wir nicht die Absicht, den Kubismus zu erfinden. Aber wir wollten ausdrücken, was uns bewegte.'

In der zweiten Phase wird der Kubismus selbständig. Der Maler Lothe registriert: '1910 folgt auf den Kubismus der analytischen Darstellung der Kubismus der Vorstellung. Bei der Darstellung eines Hauses zum Beispiel geht es nicht mehr um ein bestimmtes Haus, gesehen mit den Augen von jedermann in einer direkten Ansicht, sondern um ein . . . unter mehreren Aspekten gleichzeitig gesehenes Haus.' Im Grunde genommen ist das Prinzip geblieben: der Maler analysiert und abstrahiert sein Objekt. Er bezieht jedoch nicht einen bestimmten, sondern mehrere Standpunkte, die er gleichzeitig darstellt; Analyse und Vorstellung sind gleichermassen kombiniert.

Georges Braque 1882*
1908, paysage
Basel, Kunstmuseum

1

Pablo Picasso 1881*
1910, die Ölmühle



2

1913 ereignet sich die Wendung zur dritten Phase, zum synthetischen Kubismus. Die Anschauung und die Methoden des analytischen Kubismus werden umgekehrt: das Bildobjekt ist nicht mehr ein Ausgangspunkt, sondern das Produkt.

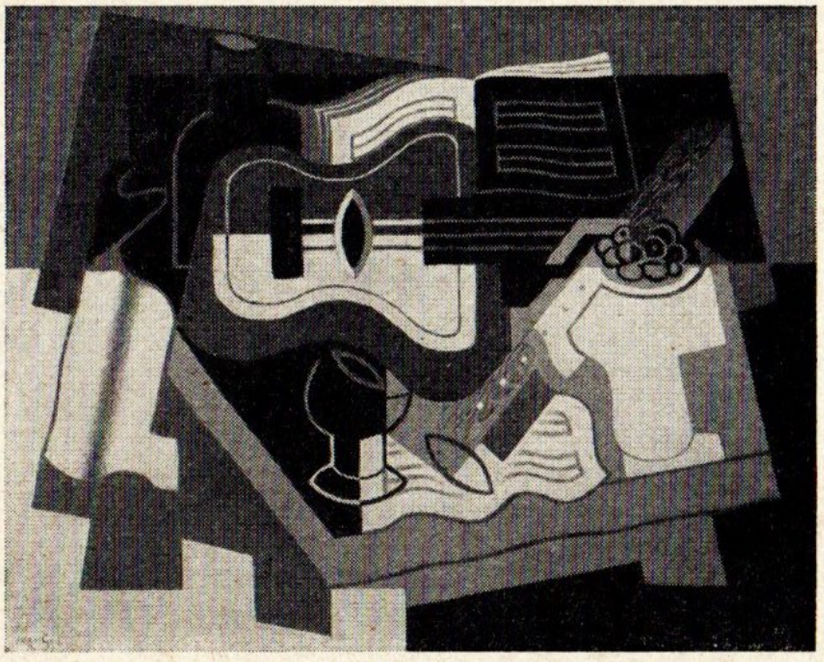
Gris: 'Cézanne macht aus einer Flasche einen Zylinder. Ich gehe vom Zylinder aus, um ein Einzelding vom Typus Flasche zu machen. Cézanne strebt der Bildarchitektur zu, ich gehe von ihr aus. Deshalb komponiere ich mit Abstraktionen (Farben) und indem ich diese Farben ordne, lasse ich sie zu Gegenständen werden.'

Gris sieht im Kubismus 'nicht eine durch oberflächliche Besonderheiten gekennzeichnete Schule; er war die durchgreifende Ordnung einer neuen Geistesverfassung.'

Das Beispiel 4 dokumentiert die vierte Phase. Villon komponiert zwar nach den Methoden des synthetischen Kubismus. Aber er verzichtet auf jede Andeutung von Gegenständlichkeit: er lässt die Fläche Fläche sein, ohne ihr, wie noch Gris, den Typ eines Dings zu geben.

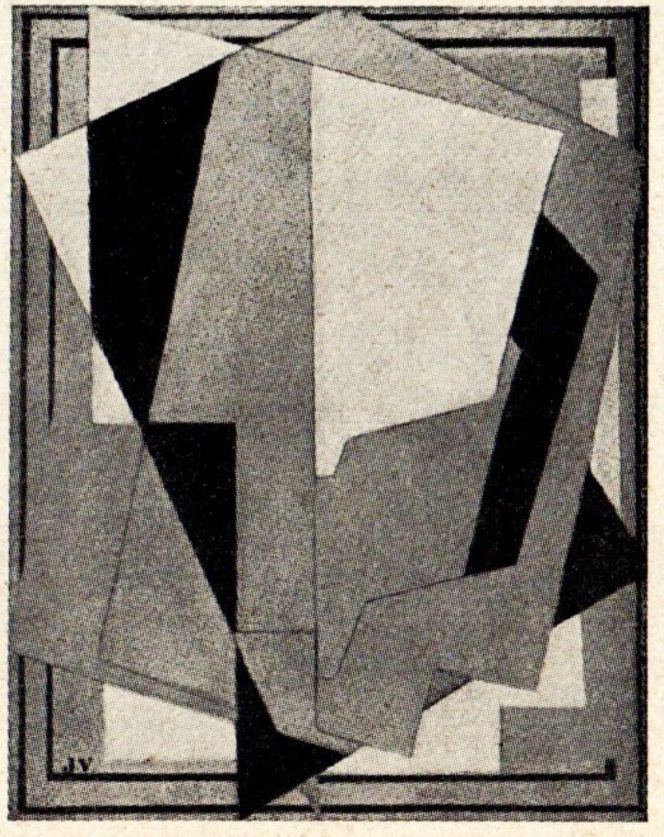
Juan Gris 1887-1927
1920, le violon
Basel, Kunstmuseum

3



Jaques Villon 1875*
1921, Komposition

4



Um 1910 - das Datum ist nicht gesichert - kommt ein bald vierzigjähriger Maler erstmals nach Paris: der Holländer Mondrian. Im besonderen Klima dieser Stadt findet er viel von dem vorweggenommen, was er selbst schon Jahre lang sucht. Zuerst hat er den Vorsprung aufzuholen, dann nehmen seine eigensten Ideen von der 'reinen Realität der Malerei' Gestalt an. Aus den ästhetischen Erfahrungen des Kubismus entwickelt sich die erste Phase einer neuen Bewegung, des Neoplastizismus.

1914 bricht der Krieg aus. Mit Mondrian wechselt die Szene von Paris nach Holland. 1917 organisieren sich hier einige Maler, Bildhauer, Architekten und Dichter in der Gruppe 'de Stijl'. Punkt 1 ihres ersten Manifestes heisst: 'es gibt eine alte und eine neue Art des Zeitbewusstseins. Die alte ist die des Individualismus; die neue richtet sich nach dem Universellen. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle offenbart sich sowohl im Weltkrieg als auch in der Kunst unserer Zeit.'

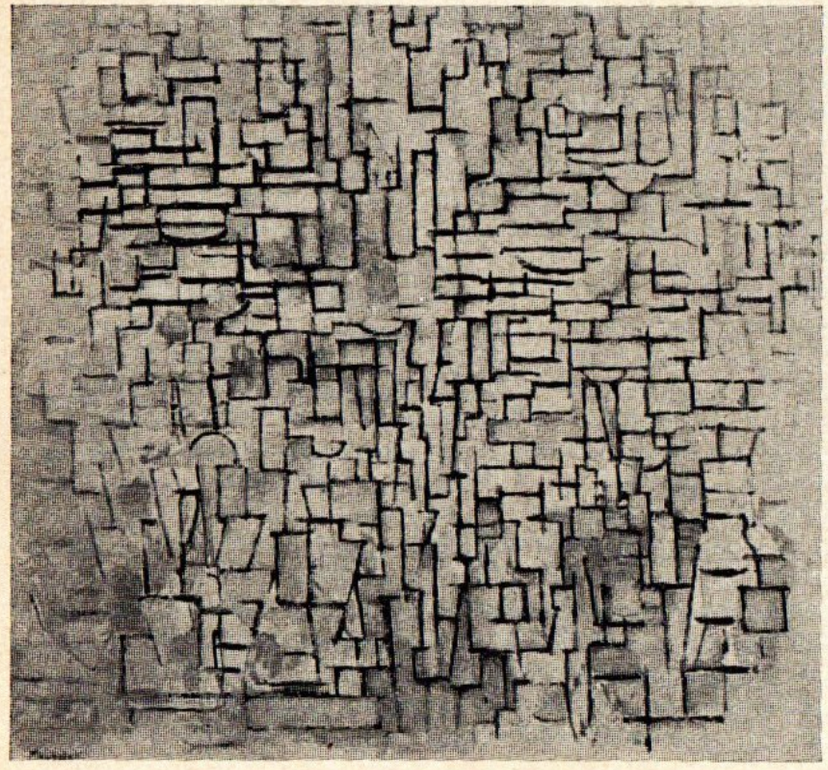
Die Stijl-Mitglieder suchen nach einem den verschiedenen Künsten gemeinsamen Ausdruck, der über allem Nur-Individuellen steht. Sie verneinen das Persönliche um des Persönlichen willen. Sie verurteilen die subjektive Willkür. Gleichzeitig geht es ihnen darum, eine vergangene - oder auf jeden Fall vergehende - Epoche zu liquidieren und für die kommende die Lösung, die neue Gestalt zu finden.

Die Einsicht zeitigt Konsequenzen: an Stelle der persönlichen Malmanier, der Peinture, treten klare Flächen ohne Nuancen. Form wird zu Konstellationen anonymer geometrischer Elemente. Farbe wird reduziert auf die negativen schwarz-weiss Werte und die positiven Grundfarben gelb - rot - blau.

Der Neoplastizismus ist in die zweite Phase eingetreten.

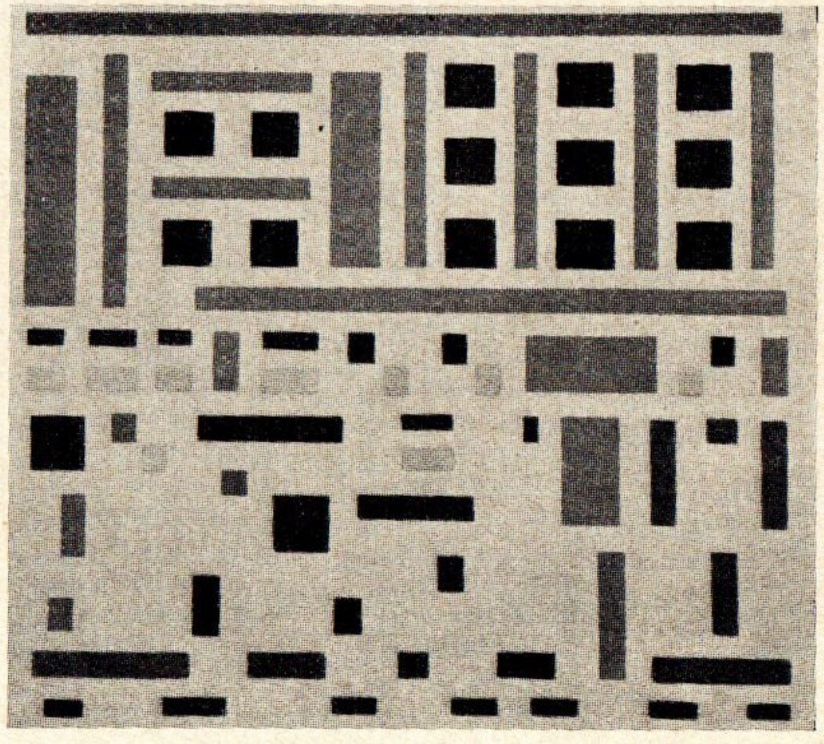
Piet Mondrian 1872-1944
1913, Komposition
New York, Salomon Guggenheim Museum

5



Bart van der Leck 1876*
1917, Komposition
Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller

6



Doesburg: 'eine Flasche ist zum Trinken da, ein Bild zur Betrachtung. So wie auch die Gegenstände hat das Kunstwerk an und für sich keine Funktion, sondern nur eine Wechselbeziehung mit dem Betrachter. Das Bild ist für die Anschauung. Aber was wird geschaut? Nur künstlerisches Gleichgewicht. Das bedeutet weder akrobatisches noch mechanisches Gleichgewicht, sondern Harmonie durch Wertung der kontrastierenden Ausdrucksmittel.'

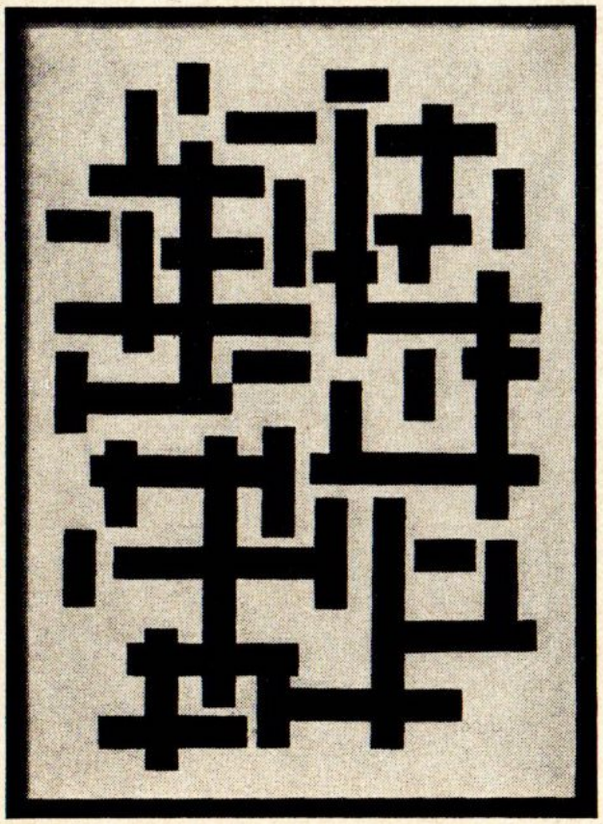
In Beispiel 6 sind es einzelne Figuren, die auf einem weissen Bildhintergrund angeordnet sind. Der nächste Schritt gilt dem Bestreben, den Hintergrund selbst als kontrastierendes Ausdrucksmittel in die Komposition einzubeziehen.

Bezeichnet das Beispiel 7 ein Stadium des Übergangs, so wird hier, an einem Bild Mondrians von 1918, die dritte und entscheidende Phase des Neoplastizismus manifest.

Mondrian: 'der Neoplastiker gewinnt durch die vertikal-horizontale Aufteilung des Rechtecks die Ruhe, das Gleichgewicht der Dualität: des Universums und des Individuums.' Die Aufteilung des Rechtecks: die Bildfläche ist nicht mehr Hintergrund, sie ist selbst zum Bestandteil der Komposition geworden. Jetzt erst ist jede perspektivische Bildillusion überwunden. Alle Darstellungsmittel sind gleichwertig und treten gleichzeitig in Erscheinung. Dadurch erst lassen sich echte Kontraste erzeugen und folglich auch: echte, reine Harmonien.

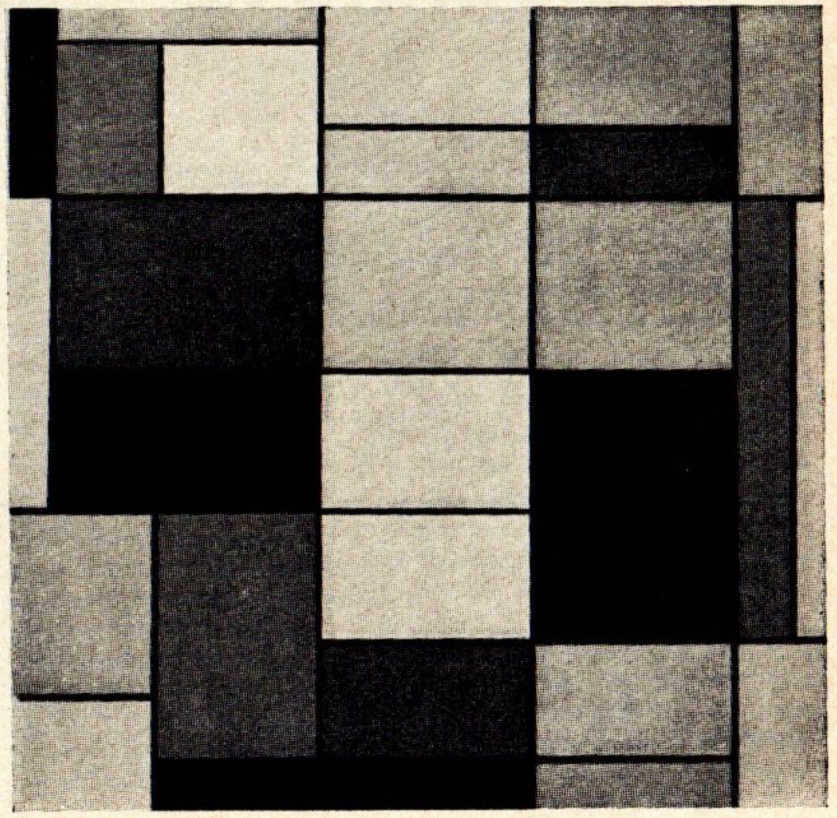
Theo van Doesburg 1883-1931
1918, schwarz-weisse Komposition
Basel, Kunstmuseum, Emanuel Hoffmann-Stiftung

7



Piet Mondrian
1919, Komposition
New York, Sidney Janis Gallery

8



Bewegungen wie der Kubismus und der Neoplastizismus entstehen durch die spontane Auseinandersetzung der Maler mit den Zuständen der Welt. Der gleiche Anlass führt natürlich auch gleichzeitig zu andern, unabhängigen und doch gleichgerichteten Leistungen.

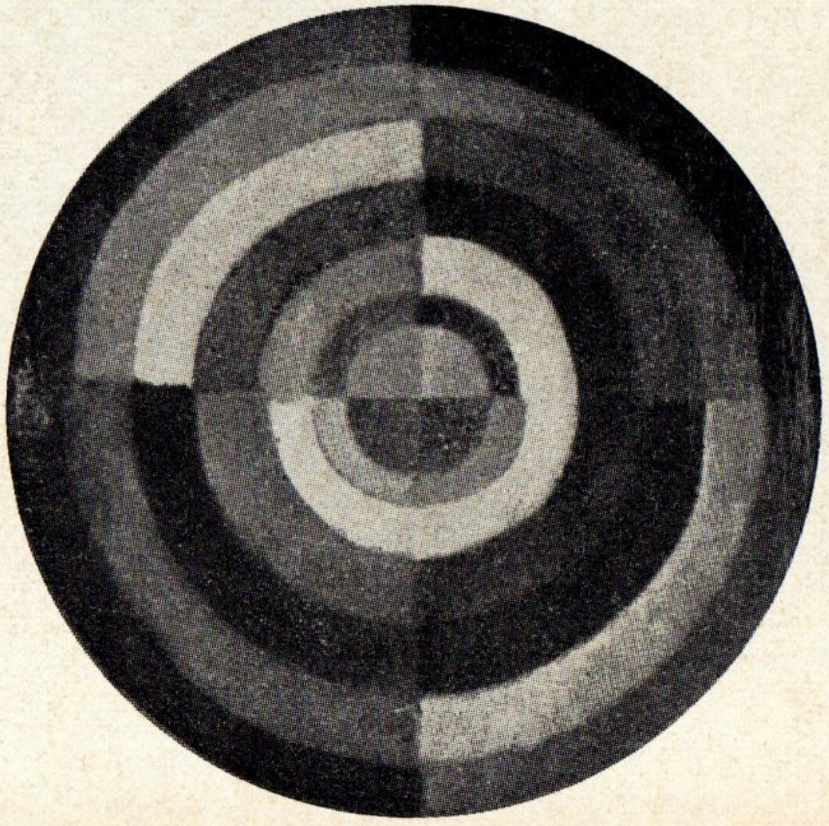
Überhaupt werden die vielfältigen Formen der Kunst unserer Zeit in - sagen wir - 500 Jahren gesehen, eine ebenso selbstverständliche Einheit bilden wie für uns zum Beispiel die Malerei der Renaissance. Wobei unter Kunst stets das zu verstehen ist, was diesen Namen verdient. Und wer möchte dies heute mit Sicherheit feststellen?

Alle Pionierarten der 10er und 20er Jahre können hier nicht angeführt werden. Dieses Büchlein will auch keinen Katalog abgeben: der Blick in die Vergangenheit soll bloss dazu dienen, den Stand der Gegenwart zu klären. Deshalb sind die folgenden Beispiele nur als die notwendigsten Ergänzungen zum Bild der ins Auge gefassten Entwicklungslinie gedacht.

Delaunay ist der Experimentator der Farbe. Er fasst seine Werke unter dem Begriff 'Simultanismus' zusammen und erläutert: 'die Gleichzeitigkeit der Farben, die gleichzeitigen Kontraste und alle aus den Farben sich ergebenden Masse, entsprechend ihrem Ausdruck in ihrer darstellenden Bewegung, dies ist die einzige Realität zum Aufbau eines Bildes.' Die Farbe versteht er 'in ihrem Eigenwert begriffen, nicht die Farbe als Färbung gegenständlicher Formen.'

Der Maler Gleizes stellt fest: 'eine neue Form begann dort selbstverloren zu kreisen; eine Form, die uns noch unbekannt war, die wir noch nicht übernehmen konnten: das Unbewegliche war in Beweglichkeit verwandelt.'

Robert Delaunay 1885-1944
1912, disque simultané
Meriden USA, Sammlung Tremaine



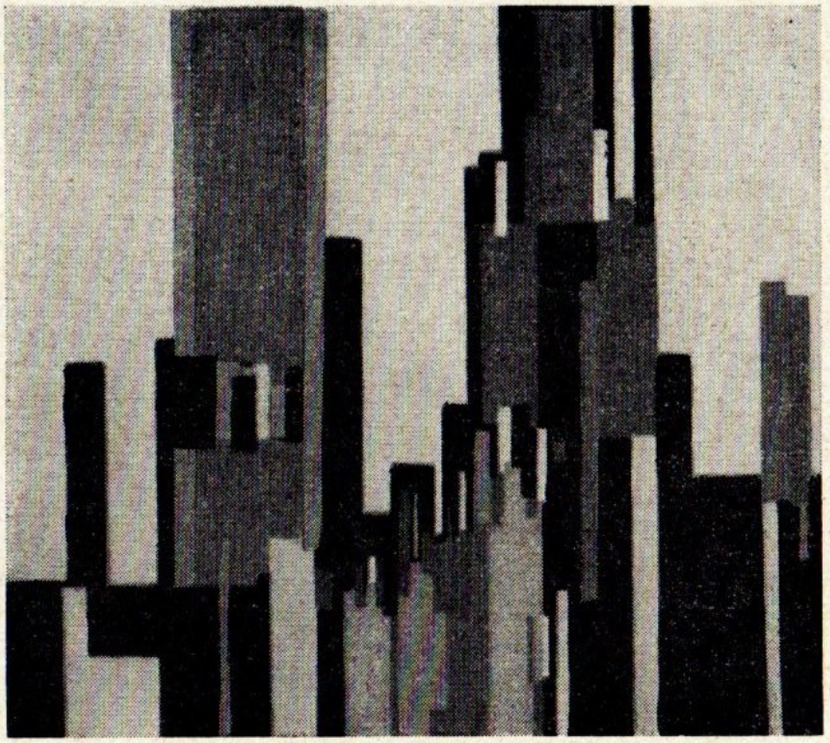
Weniger bekannt als Delaunay ist der Pariser-Tscheche Kupka, ein Pionier der ersten Stunde.

Über das frühe Werk von Sophie Täuber schreibt Hans Arp, ihr späterer Gatte, 1915: 'diese Werke sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben und suchen über das Menschliche hinaus das Unendliche, das Ewige zu erreichen. Sie sollen unsere Ichsucht verleugnen . . .' Die Verwandschaft zum Stijlmanifest fällt auf. Nicht, dass das eine ein Plagiat des andern wäre, vielmehr offenbaren sich unabhängig voneinander ein gleiches Wollen und ein Ziel.

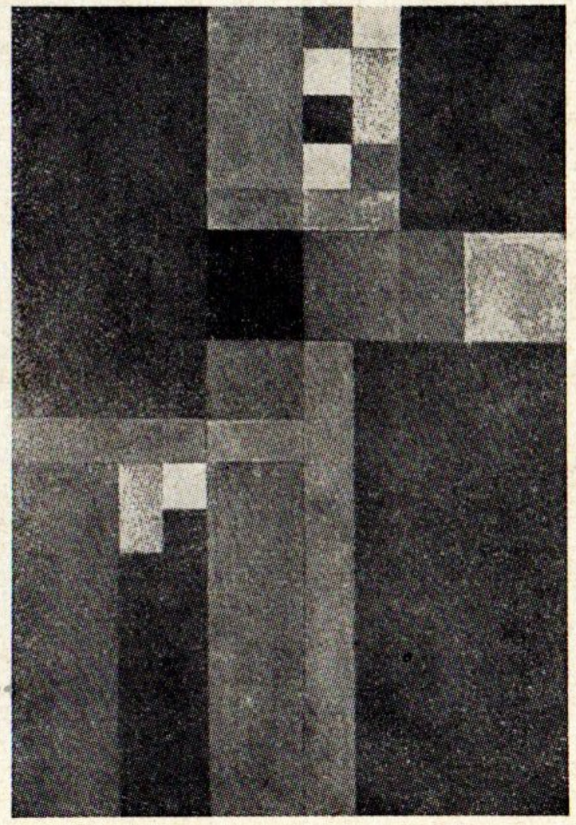
Arp: 'wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden . . .
Wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden.
Da keine Spur von Abstraktion in dieser Kunst vorliegt, nennen wir sie konkrete Kunst.'

François Kupka 1871-1957
1913, senkrechte Flächen rot und blau
Paris, Gallerie Louis Carré

10



Sophie Täuber-Arp 1889-1943
1917, vertical, horizontal, carré, rectangulaire
Zürich, Sammlung Erika Schlegel



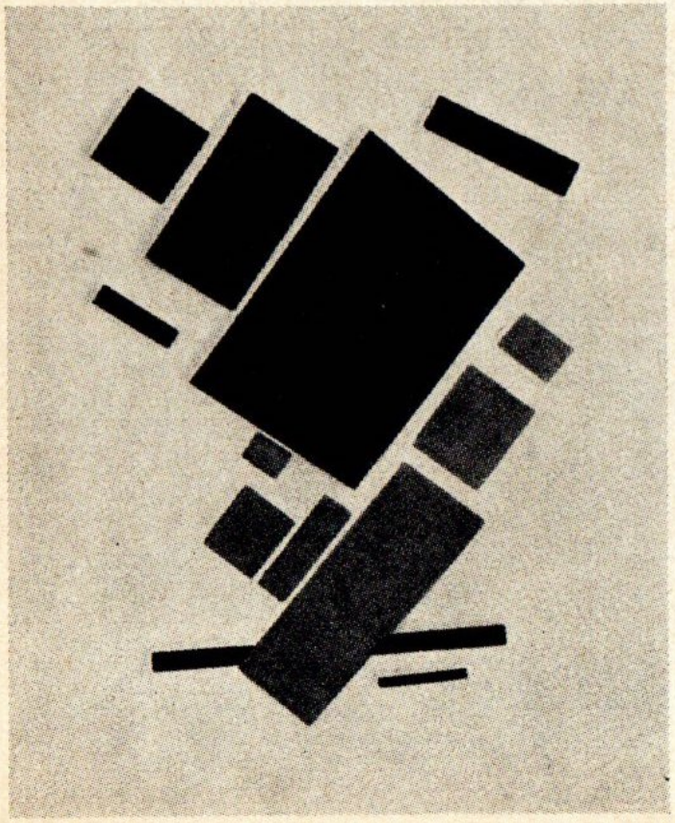
In Moskau begründen russische Maler den Konstruktivismus. 1913 stellt Malevitch ein schwarzes Quadrat auf weissem Grund aus, 'in verzweifeltem Bestreben, die Kunst vom Ballast des Gegenständlichen zu befreien.'

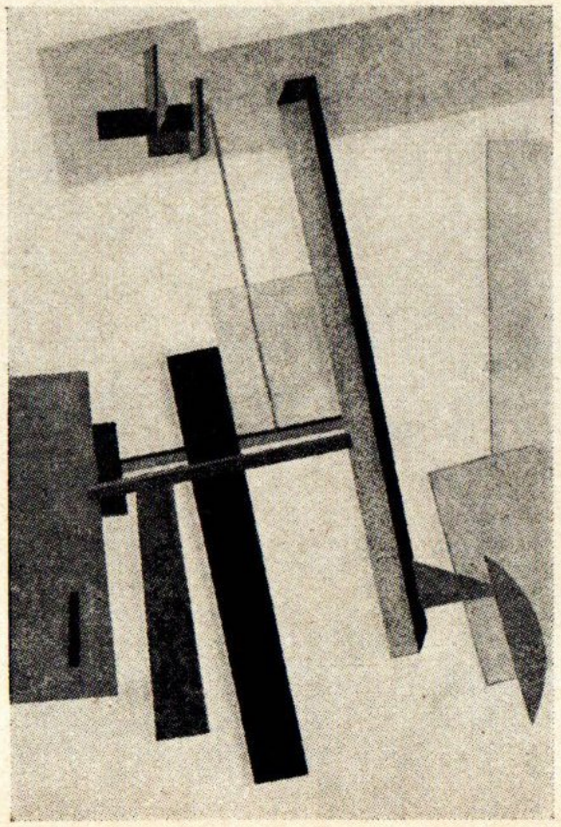
Seine Ideen verdichten sich zu dem, was er 'Suprematismus' nennt, worunter die Suprematie, die Oberherrschaft der reinen Empfindung in der bildenden Kunst zu verstehen ist. Für die Kritiker ist sein Quadratbild eine Wüste, für Malevitch handelt es sich jedoch nicht um ein 'leeres Quadrat, sondern um die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.'

Lissitzky führt für seine Arbeiten die Bezeichnung 'Proun', und kommentiert: 'Proun ist die Umsteigestation von Malerei nach Architektur.'

Kasimir Malevitch 1878-1935
1914, suprematistische Komposition
New York, Museum of Modern Art

El Lissitzky 1890-1941
1920, Konstruktion-Proun 2
Philadelphia, Museum Collection Gallatin





Rückblickend kann gesagt werden, die Revolution in der Malerei sei um 1918 zu Ende. Die Grundlagen sind geschaffen: die bildende Kunst vermittelt durch neue Ausdrucksformen eine neue Art zu sehen, zu erleben und zu verstehen. In der folgenden Periode geht es darum, die gewonnenen Einsichten zu vertiefen, das Vokabular der Gestaltungsmittel zu verfeinern und zu bereichern.

So wird beispielsweise die Diagonale der Russen im Sinne neoplastischer Ideen kultiviert. Der Hannoveraner Vordemberge postuliert 'die diagonale Gestaltung als Gegensatz zur vertikalen Haltung des Betrachters als zusätzlichen Spannungskontrast'.

Dieses Problem gibt noch einmal Stoff für einen neuen Ismus: den Elementarismus. Doesburg:
'der Elementarismus ist geboren teils aus Reaktion auf eine allzu dogmatische und kurzsichtige Anwendung des Neoplastizismus, teils aus Konsequenz daraus und endlich und besonders aus einer strengen Korrektur der neoplastischen Idee.' Und: 'der Elementarismus verwirft die Forderung einer absoluten Statik'.

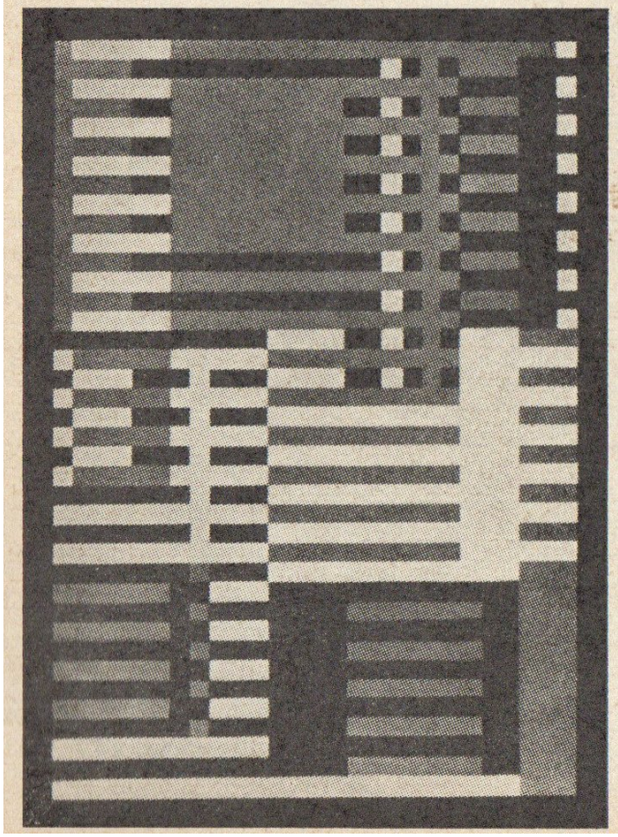
Friedrich Vordemberge-Gildewart 1899*
1927, Komposition 34
Zürich, Sammlung Doktor Max Welti

1

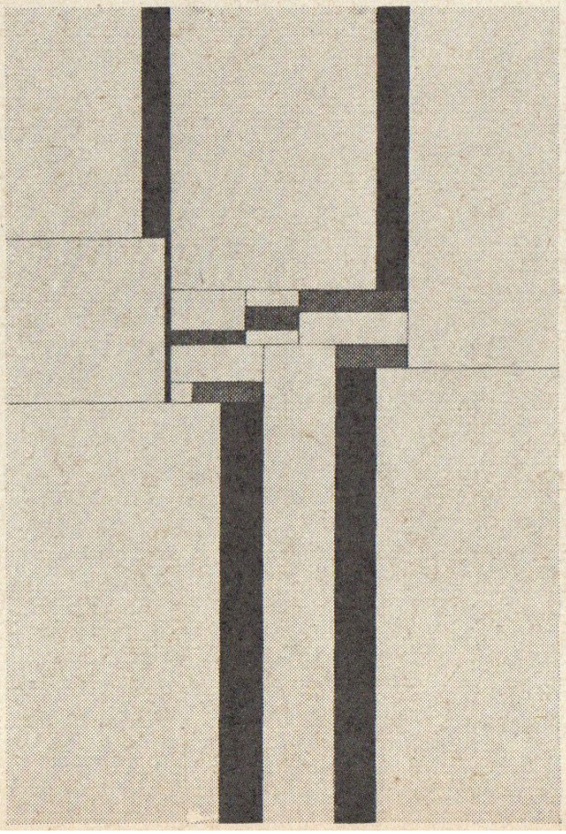
Der Deutsche Albers geht aus dem Bauhaus hervor. In der Dessauer Zeit schafft er Glasgravuren, strukturelle Kompositionen, die viel von den Problemen vorwegnehmen, von denen im 2. Teil zu reden sein wird.

Der Belgier Vantongerloo ist Maler und Bildhauer zugleich, einer der Pioniere und Theoretiker der Stijl-Bewegung. Im Gegensatz zu Mondrian etwa hat er schon 1917 versucht, Mass und Zahl in die Malerei einzubeziehen. Siehe auch Beispiel 23.

Josef Albers 1888*
1927, offene Konstruktion



Georges Vantongerloo 1886*
1936, fonctions de lignes rouges et vertes
Basel, Sammlung Professor Müller-Widmann



Mit dem späten Werk Mondrians geht wieder ein Abschnitt in der Kunst zu Ende. Darin haben viele Kritiker recht: weiter kann niemand seinen - Mondrians Weg gehen. Das Ziel von der reinen Realität in der Malerei ist erreicht, die Harmonie durch Wertung der kontrastierenden Ausdrucksmittel. Und die Mittel sind gereinigt, reduziert bis auf das Unteilbare, elementar und universell zugleich.

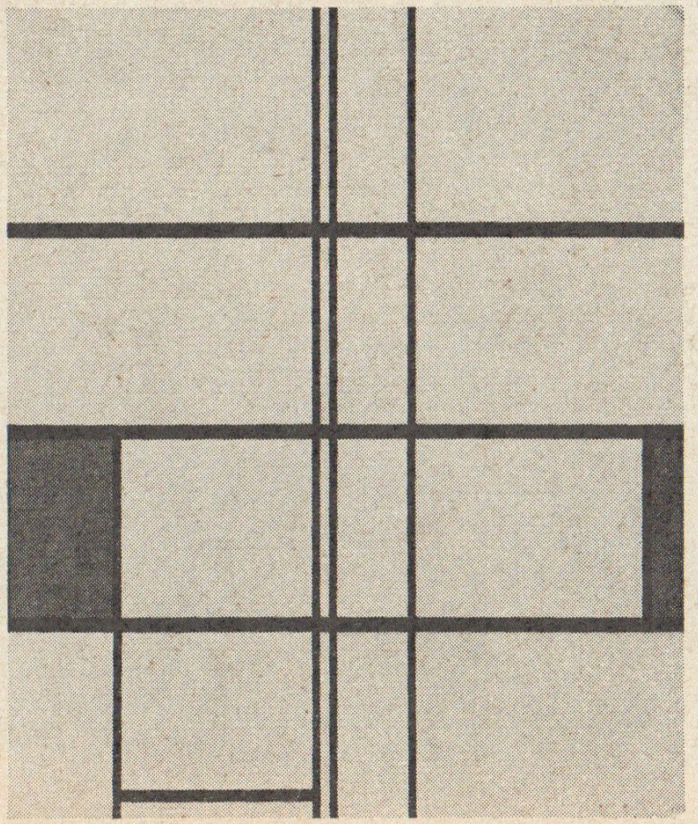
Aber, und das ist weniger beachtet: Mondrian ist nicht nur ein Ende, er ist auch ein Anfang zugleich.

Diese Darstellung der historischen Ereignisse beginnt mit Cézanne - sie endet mit Mondrian. Beides sind überragende Figuren, beide sind Vollender und Beginnende in einem. Kurz vor seinem Tode sagt Mondrian: 'die Kultur der Einzelform nähert sich ihrem Ende, die Kultur bewusster Beziehungen hat begonnen.' Die bewussten Beziehungen: in die Malerei, in Mondrians Malerei übersetzt, was heisst das?

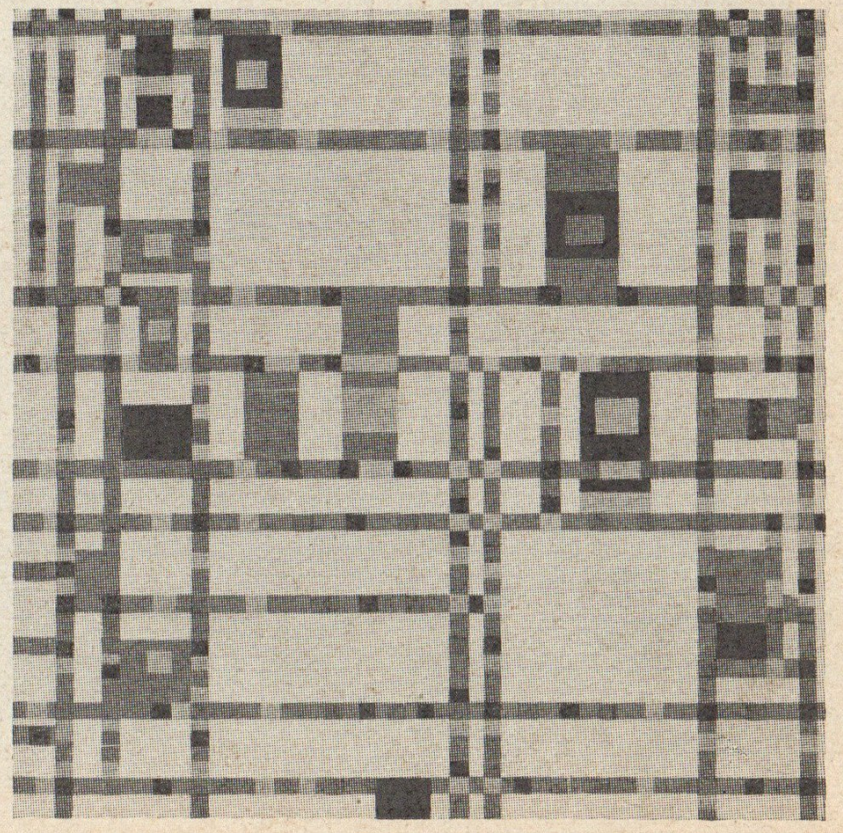
Die Linien, Flächen und Farben werden in seinen letzten Werken nicht mehr als getrennte Werte wie in früheren behandelt. Sie sind vielmehr aufgelöst, und jedes Element enthält Bestandteile des anderen: die Linien werden durch aneinandergereihte Flächen, die Flächen durch die Farbe ohne lineare Begrenzung gebildet. So entstehen die neuen und bewussten Beziehungen in der Kunst Mondrians in der gegenseitigen Durchdringung der ursprünglichen Elemente.

Piet Mondrian
1936, Komposition mit rot und blau
Basel, Sammlung Felix Witzinger

17



Piet Mondrian
1942-43, Broadway Boogie-Woogie
New York, Museum of Modern Art



1944 stirbt Mondrian in New York. Er hinterlässt ein Werk, das den Stempel einer Persönlichkeit, aber auch die Züge seiner Zeit und seiner, der Pioniere Generation trägt. Seine Kunst verkörpert einen bestimmten Stil, dessen Platz in der Geschichte bereits unbestritten ist. Ein Widerspruch zwischen dem Werk als Zeugnis und dem Wollen der Pioniere wird da manifest: sie zogen aus, um einen schrankenlosen und unmöglich gewordenen Individualismus zu überwinden. Das Ziel war, ein stilloses Zeitalter der Kunst, einen 'stilfreien Stil' zu begründen.
Es gelang, der Malerei einen neuen Inhalt durch eine neue bildende Sprache zu geben. Das war die Revolution. Die Form der Kunst wurde gewandelt, musste gewandelt werden, damit sie in ihrem Wesen konstant blieb in einer veränderten Zeit. Wie gesagt, das Vokabular, das sich dabei herauskristallisierte, ist anonym, objektiv und zurückgeführt auf das Elementarste. Aber was man auch immer damit begann, wo immer eine Persönlichkeit Hand anlegte, das Resultat fiel so subjektiv und unverwechselbar aus wie eh' und je. Das ist das Paradoxe: nichts scheint so leicht wie 'à la Mondrian' zu malen, oder sogar ein Werk von ihm zu fälschen - und nichts ist so unmöglich.

Irrtümer gehören zu jeder wahrhaft grossen Leistung. Wenn ein Werk wie dasjenige Mondrians auch ohne Lexikon genau datierbar ist, so ist es nicht trotzdem, sondern gerade deswegen echt und zeitlos. Hier drückt sich ein Mensch, ein Künstler nicht um die Fragwürdigkeit seiner Zeit und seines Hierseins. Er erlebt, er leidet mit und findet durch seine gestaltende Arbeit einen gültigen und verbindlichen Ausdruck.

Was zu Lebzeiten der Revolutionäre heiss umstritten war, ist heute Allgemeingut geworden. Mehr noch: den Errungenschaften der Pioniere droht bereits ein kritik- und verstandloser Kult. Ihr Erbe ist in Gefahr, zu einem sinnlosen Formenarsenal für jedermann herabzusinken. Sinnlos deshalb, weil die Formen allein, ihrer Bedeutung beraubt, zu Formalismen ausarten. Auch die heutige Situation ist einmalig, anders und verlangt von uns weniger die Ausmünzung bewährter Erfahrungen, als vielmehr die eigene originale Leistung. Sonst wird uns etwas blühen, das ernstlich von niemand gewollt sein kann, am allerwenigsten von den Begründern der modernen Malerei: ein neuer Akademismus. Die Aussicht wird dadurch nicht verschönt, dass es diesmal, im 20. Jahrhundert, einer des Abstrakten, oder je nachdem, einer des Konkreten sein wird.

Kaum scheint ein Ziel erreicht, zeichnen sich neue Probleme ab. Kaum sind uns die Welt und die Ideale von Mondrians Generation vertraut geworden, müssen wir weitergehen. Dies ist eine geistige Arbeit. Wir können bestenfalls die gemachten Erfahrungen mitnehmen, aber das Risiko nimmt uns niemand ab. 'So gut wie Cézanne malen, kann heute notwendigerweise nur heissen, anders malen als Cézanne', sagt Albrecht Fabri - und das gleiche gilt auch für Mondrian.

die
Mittlere Generation

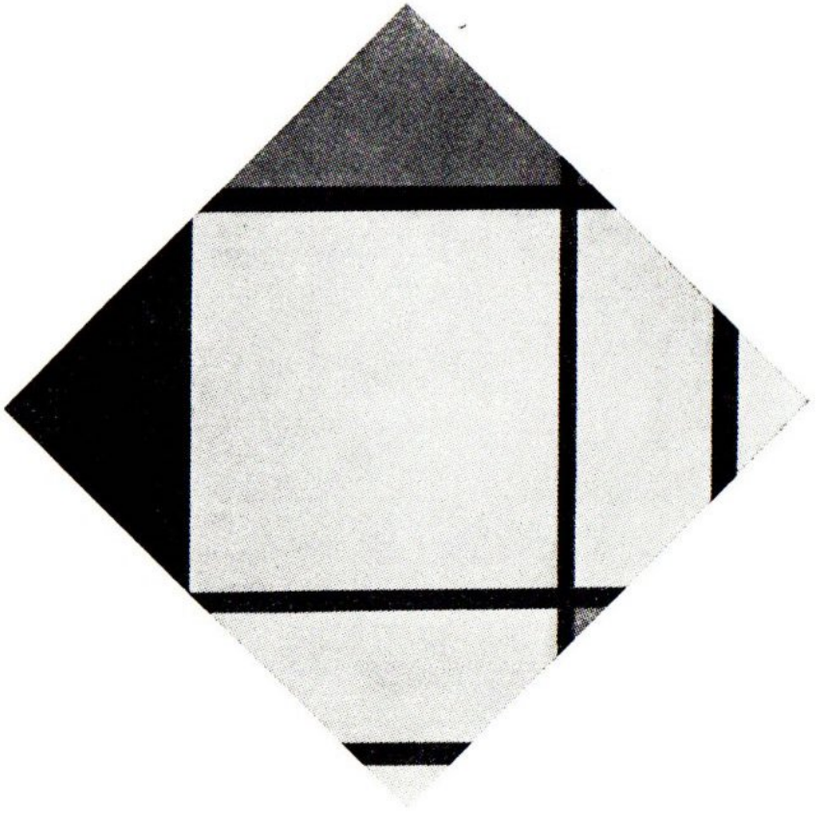
Das Wirken und das Werk der Nachfolger der Pioniergeneration ist naturgemäss weniger spektakulär. Es ist ihr Schicksal, da fortfahren zu müssen, wo andere noch revoltieren konnten. Das Geschenk einer Revolution ist vergeben und eine neue ist nicht fällig. Die Zeit ist vorbei, wo das Eindringen in neue Möglichkeiten an sich schon Gehalt undQualität bedeutete. Dies vorausgesetzt: was hat die sogenannte Mittlere Generation zur Reife gebracht? Wie lässt sich ihre Arbeit charakterisieren und wo unterscheidet sie sich von jener der Pioniere? Wir verlassen damit die Fakten der Historie und begeben uns in die unmittelbare Gegenwart, in unsere eigene Problemwelt — und merken, dass die Distanz zu gültigen Schlüssen fehlt.

Über den Umweg eines Vergleichs soll, so hofft der Autor, die fehlende Distanz ersetzt werden: Beispiel 19 ist eine Komposition Mondrians, Nummer 20 ein Werk von Bill. Die Beispiele liegen mehr als 20 Jahre auseinander die Ähnlichkeit ist gesucht. Es geht hier nun nicht um die ewige Frage der Kritiker, welches der Bilder die bessere, die grössere Leistung repräsentiere. Etwas anderes interessiert: hinter dem formalen, dem ähnlichen Gesicht, stehen in Grundsätzlichem zwei verschiedene Haltungen. Was ist der Unterschied?

Mondrian sagt: 'Harmonie ist immer als erste Forderung an die Kunst gestellt worden. Harmonie entsteht durch das Gleichgewicht der Verhältnisse der Linie, der Farbe und der Form . . . es ist selbstverständlich, dass man der Harmonie am nächsten kommt mit den reinsten, das heisst den klarsten Darstellungsmitteln.'

Stets ist in den Schriften Mondrians von den Darstellungsmitteln die Rede. Aber wie sie Harmonien bildend verwendet werden — wie sich beispielsweise eine bestimmte Menge Blau zu einem roten Feld, wie sich zwei Linien zueinander verhalten — darüber bekommen wir keinen Aufschluss. Mondrian hat die bis auf den Farbauftrag objektivierten Bildmittel stets nach dem Gutdünken seines Empfindens, also in der denkbar subjektivsten und wechselbarsten Sphäre verarbeitet. Fälschlicherweise ist gerade das als die Grösse seiner Kunst ausgelegt worden; was im Grunde genommen ein einfacher Tatbestand ist und weder Grösse noch Schwäche sein kann.

Piet Mondrian
1925, Komposition im Quadrat
Utrecht, Sammlung Cabos



Am Beispiel Bill liegen die Dinge anders. Die Darstellungsmittel sind zwar sozusagen unverändert übernommen, sie sind zur selbstverständlichen Vorraussetzung geworden — deshalb die Ähnlichkeit. Aber ihren Beziehungen, ihrer Harmonie und letztlich ihrem Inhalt liegt eine neue Basis zugrunde: an Stelle oder richtiger, zu den optischen Erfahrungen des Gefühls ist die Bewusstheit des Denkens getreten. Die Bildelemente sind durch einen klaren und kontrollierbaren Gedanken zu einer umfassenden Einheit integriert. Schema 21. Nicht nur die Bildmittel an sich sind elementar und universell, sondern auch das System ihrer Beziehungen.

Damit tritt als schöpferischer Faktor nicht etwa die Mathematik selbst, aber die mathematische Denkweise in das Geschehen der Komposition. Jedes Werk ist nicht nur eine stets neu variierte Konstellation der Bildmittel, sondern durch das Gesetz ihrer Beziehungen von Grund auf original.

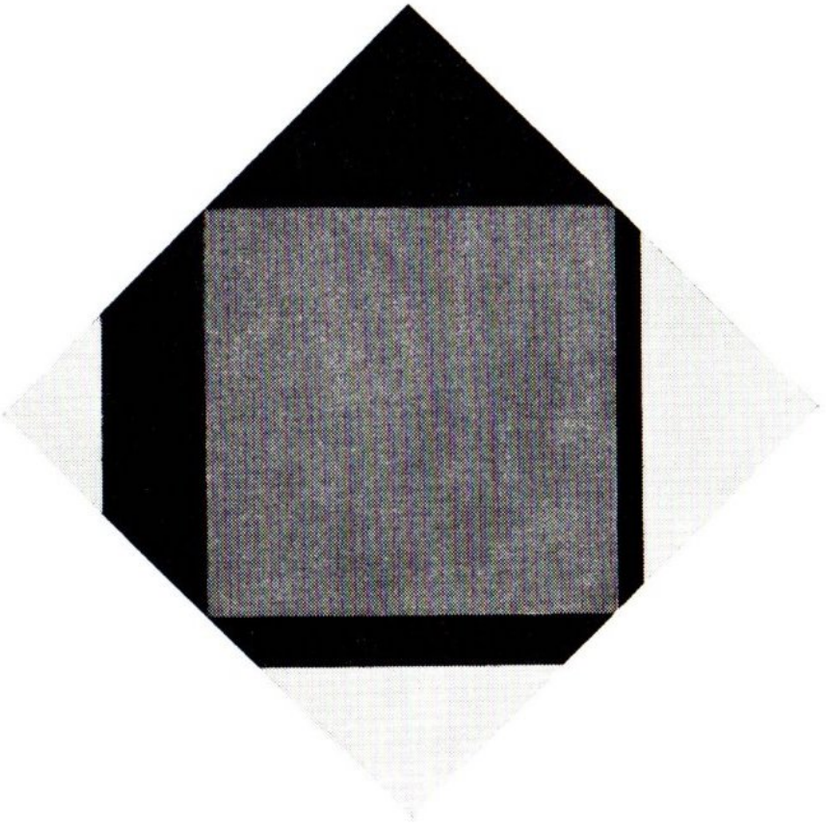
Bill: 'das Denken selbst scheint noch nicht direkt in der Empfindung ausdrückbar ohne das Wort, es wäre denn eben vermittels der Kunst. Und deshalb nehme ich an, dass die Kunst das Denken vermitteln könne in einer Weise, dass es direkt wahrnehmbar ist. So kann ein Gedanke präzisiert werden, um direkt übertragen zu werden mit allen Möglichkeiten des Missverständnisses - das auch sonst nicht ausgeschlossen ist - aber mit dem Vorteil der Unveränderbarkeit des Gedankens.

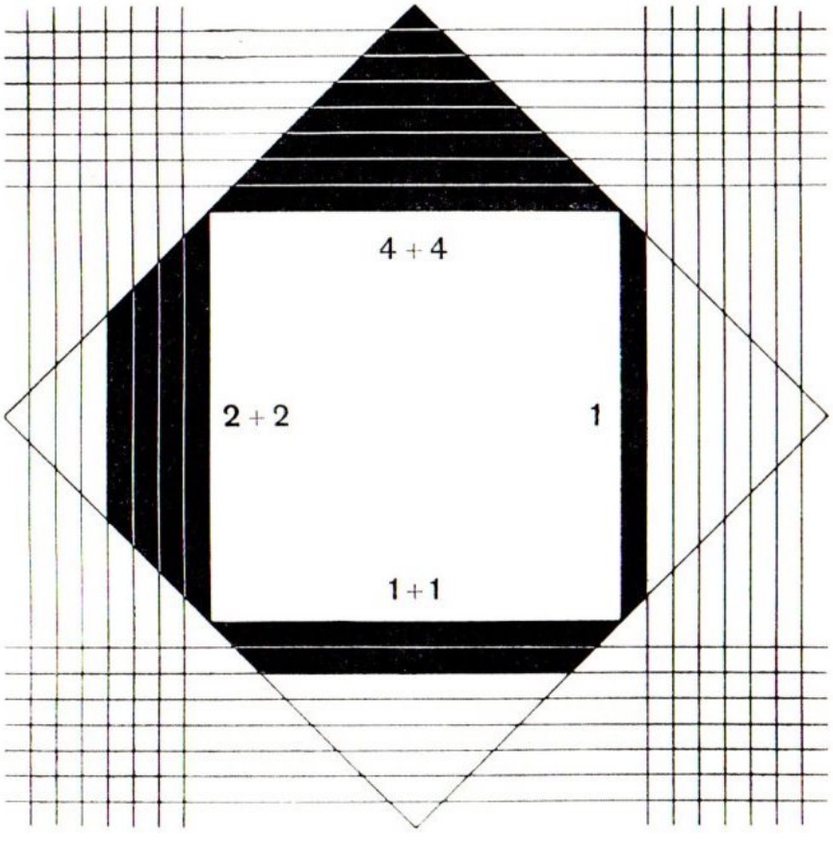
Und je exakter ein Gedankengang sich fügt, je einheitlicher die Grundidee ist, desto näher findet sich der Gedanke im Einklang mit der Methode des mathematischen Denkens; desto näher kommen wir dem Urgefüge, und desto universeller wird die Kunst werden.'

Max Bill 1908*
1946, rotes Quadrat

Schema zu Abbildung 20

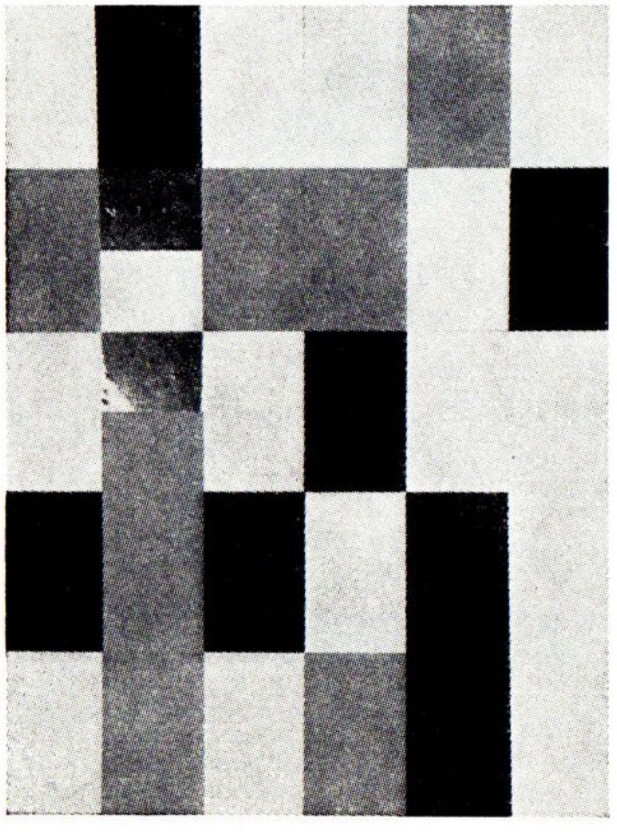
20



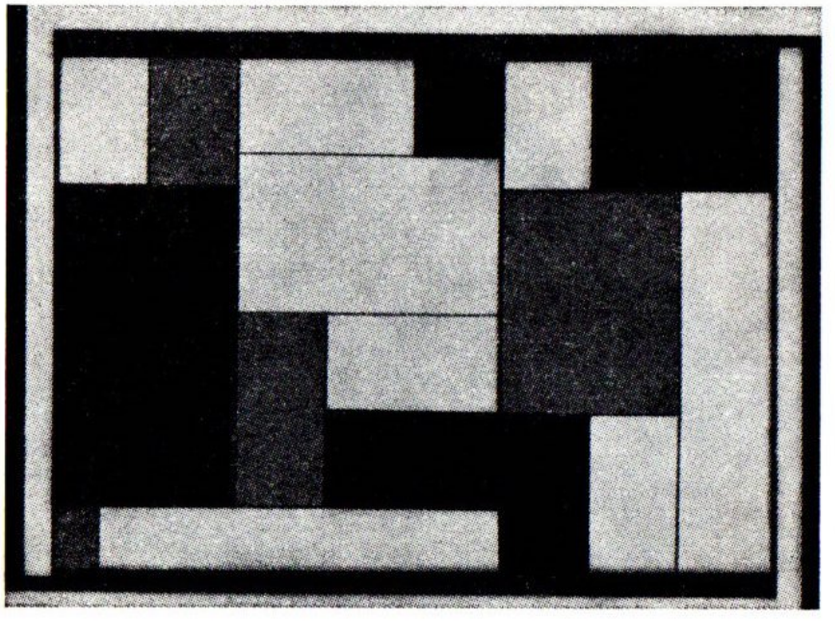


Sophie Täuber und Hans Arp
1918, Duo-Collage

22



Georges Vantongerloo
1921, composition en violet-indigo
Basel, Sammlung Dr. Roland Petzold-Müller



23

Diesen Ausführungen — wahrscheinlich allen von der Art — haftet etwas Simplifizierendes an. Der Autor ist sich des Mangels bewusst und entschuldigt sich. Natürlich ist die geschilderte Entwicklung differenzierter: die Grenzen der einzelnen Etappen sind verschwommen und entscheidende Vorgänge überschneiden sich.

Zum Beispiel muss noch erwähnt werden: was hier als ein spezifisches Anliegen Bills und seiner Altersgenossen dargestellt ist, hat noch direktere Ahnen als Mondrian. So sind bereits das Beispiel 22 auf der Basis der einfachsten, Beispiel 23 auf Grund differenzierter arithmetischer Teilungen entstanden. Und vollends nimmt Beispiel 24, das letzte grosse Werk van Doesburgs, viel von der kommenden Entwicklung vorweg.

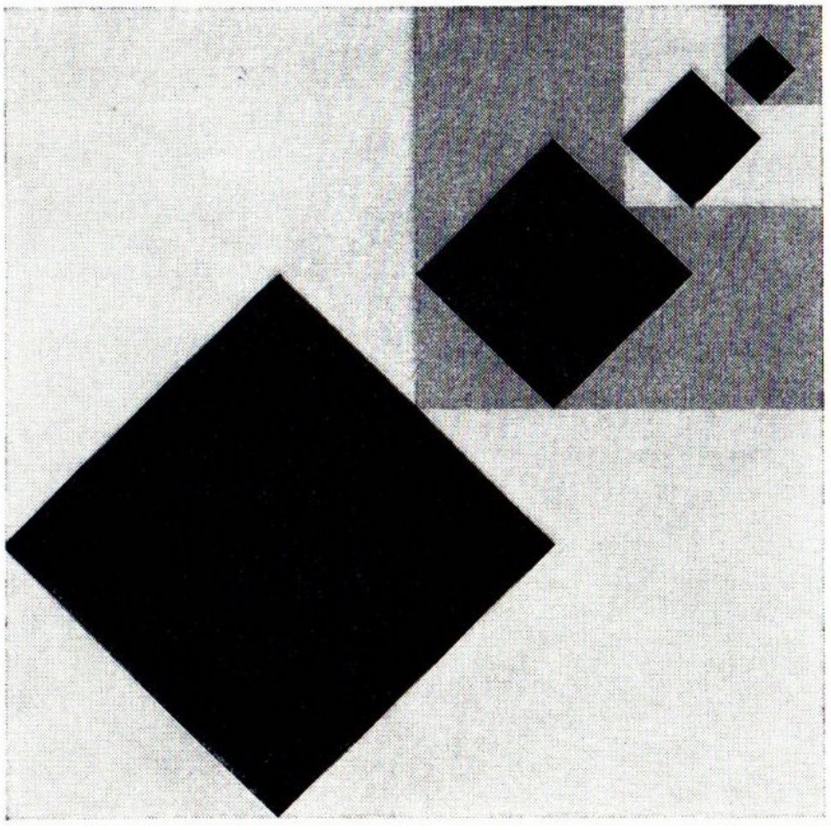
Trotzdem: sieht man die Einzelleistungen im Verband eines grösseren Ganzen, lässt sich zusammenfassend folgendes festhalten:

Die erste Phase der Malerei unseres Jahrhunderts besteht in der Entdeckung der Elemente, sozusagen der Worte zu einer neuen Bildsprache, deren unmittelbare Harmonie zugleich Inhalt und Ausdruck ist.

Die zweite Phase gilt der Grammatik der neuen Sprache, deren Ordnung und deren universellen Gesetzmässigkeit. Hier ist die mittlere Generation massgeblich engagiert. Hier sind die Möglichkeiten gegeben und hier sind auch Resultate von in ihrer Art wieder echten Pionierleistungen entstanden.

Theo van Doesburg
1930, arithmetische Teilungen
Basel, Sammlung Felix Witzinger

24

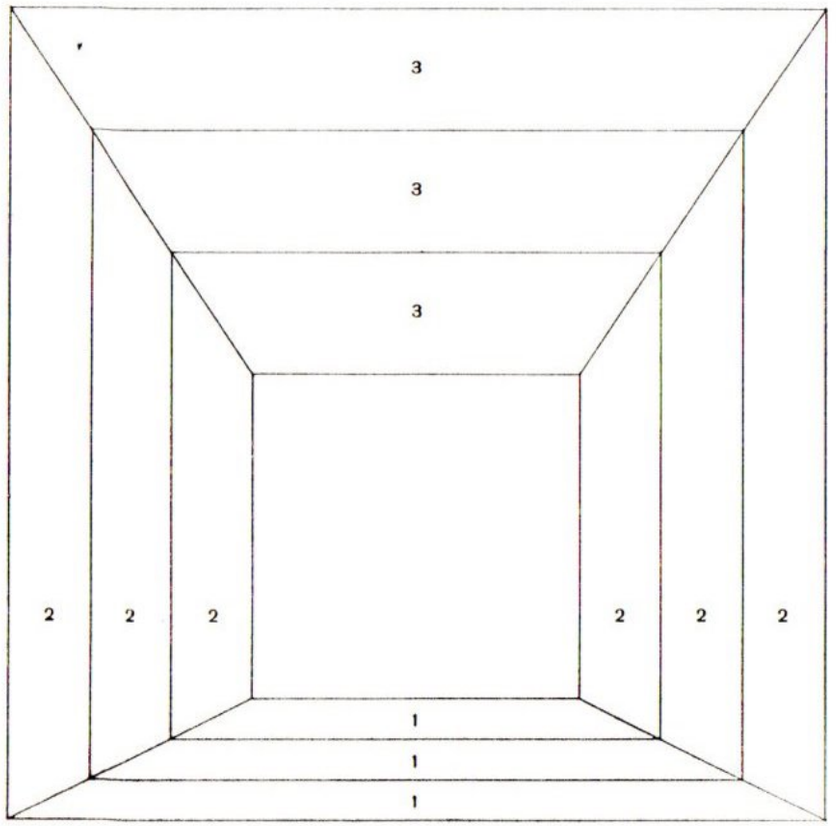


Damit ist der Punkt erreicht, wo wir zu dem übergehen können, um dessentwillen eigentlich diese Arbeit getan wurde: zur Kunst der unmittelbaren Gegenwart, zu den Werken der mittleren Generation. Der Altersbegriff ist dabei nicht streng wörtlich zu nehmen; Albers gehört nicht mehr zu den 50-Jährigen. Aber ist es nicht sinnvoll, unsere Sammlung gerade mit einem Bild von ihm zu beginnen? — Nicht, weil dies bloss alphabetisch gerechtfertigt wäre; sondern vielmehr, weil er selbst schon früh zum jetzigen Stand der Entwicklung beigetragen hat. Siehe Beispiel 15.

Noch einige Worte, um Missverständnissen vorzubeugen: die Werk-Kommentare beschränken sich auf das, was effektiv und sachlich in den Bildern enthalten ist. Was mit dem Text nicht oder nur schwer zugänglich ist, drücken die Schemata aus. Selbstverständlich ist damit noch nicht alles gesagt. Absichtlich ist zum Beispiel auf jedes Werturteil verzichtet worden: die Mühe des Urteilens möchte der Verfasser dem Leser nicht abnehmen.

Josef Albers 1888*
1951, Hommage to the square 'Crepusculare'
Basel, Sammlung Max Schmid

1



60 x 60 cm

Vier ungleich grosse Quadrate sind auf der selben Achse ineinander geschachtelt.

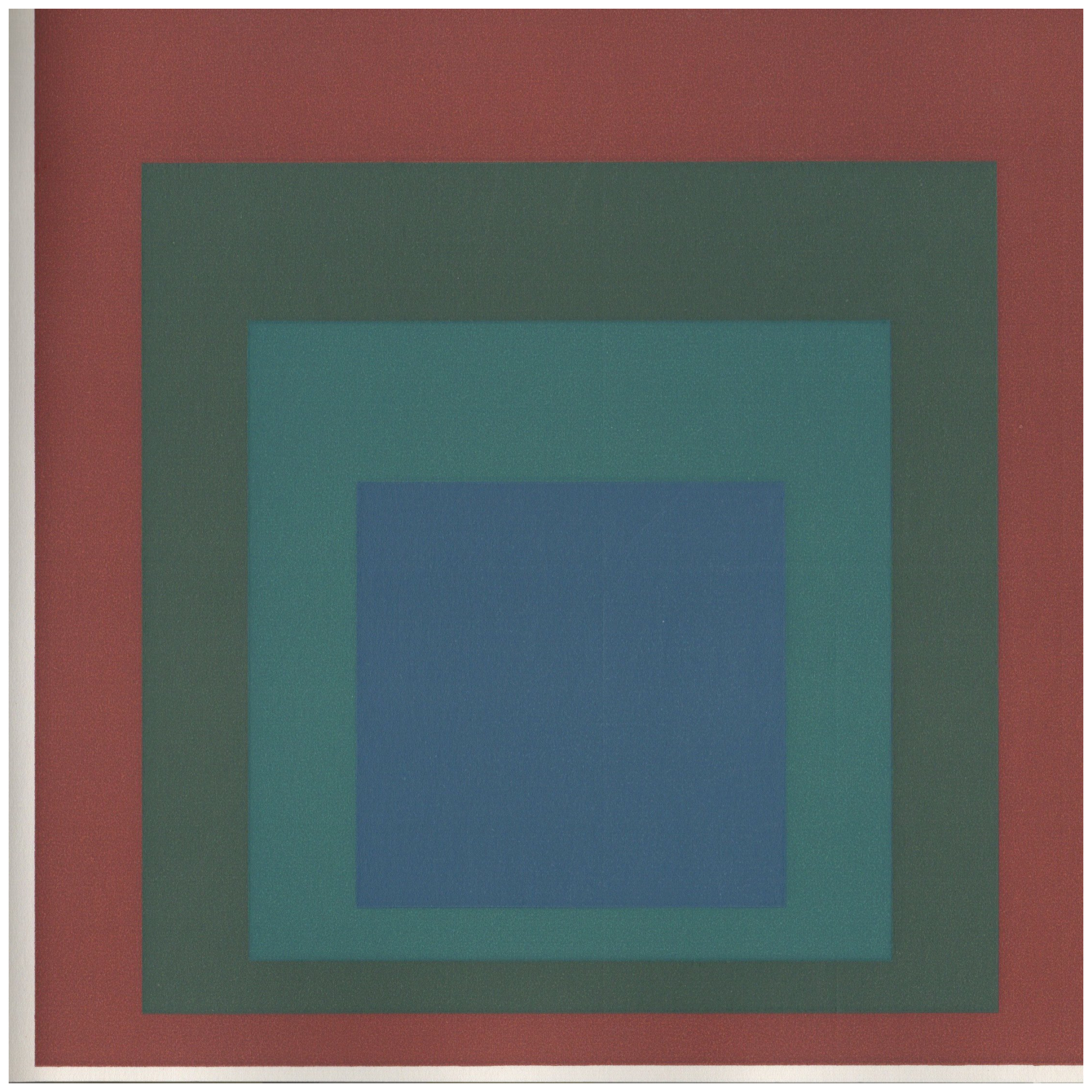
Die Farben bilden eine vierstufige Reihe, von blau zu rot-braun.

In Struktur und Farbe entsteht sowohl eine Bewegung auf der Fläche von innen nach aussen als auch eine räumliche Verkürzung von vorn nach hinten: blau flieht, rot tritt hervor.

Durch die achsiale Anordnung der Quadrate entsteht ferner noch ein Effekt: der Beschauer sieht sich stets frontal mit dem Bild konfrontiert.

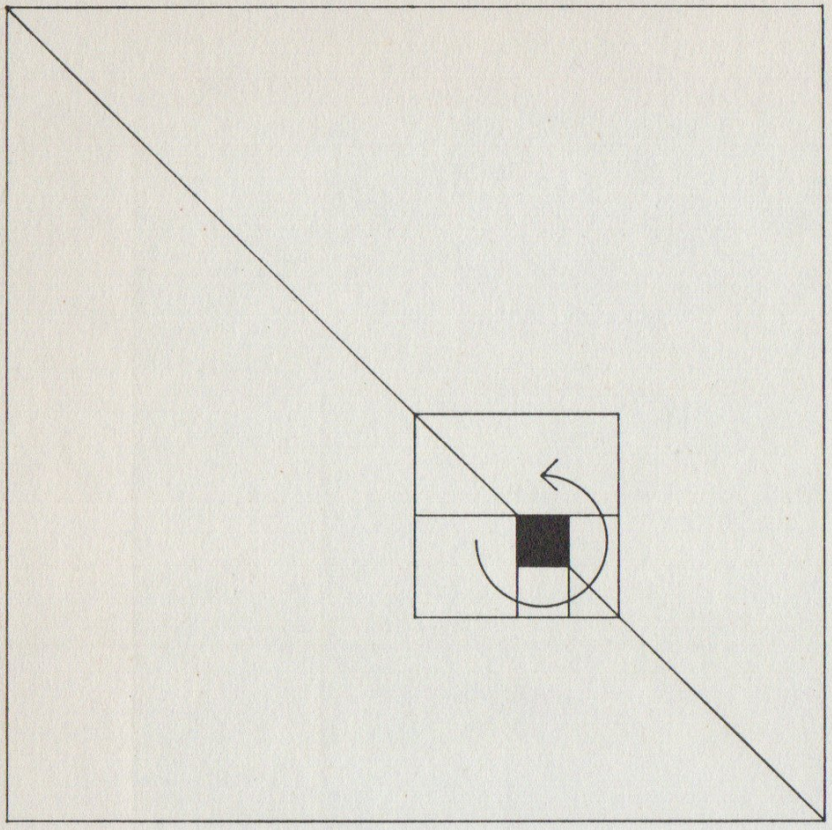
Trotzdem,'Hommage to the square' hat keinen perspektivischen Raum. Die Faktoren der Perspektive sind durchdrungen — und aufgehoben — von unperspektivischen. Die Kontraste, die Ton- und Farbwerte verlaufen nicht in entsprechend perspektivischen Stufen, sondern unregelmässig, sprungweise. Und die Distanzen verkürzen sich nicht; das heisst, die Abstände von Quadrat zu Quadrat bleiben, an der entsprechenden Seite gemessen, stets die gleichen. Schema 1.

Das Bild ist also zugleich räumlich und raumlos.
Die Bewegung der Farbe und die Struktur entwickeln sich sowohl von innen nach aussen als auch von aussen nach innen — von vorn nach hinten und umgekehrt:
sie ist nicht nach einer bestimmten Richtung hin orientiert, sondern sie ist gleichzeitig und gegenseitig.



Max Bill 1908*
1956, zwei Farbgruppen
mit dunkelquadratischem Ex-Centrum

2



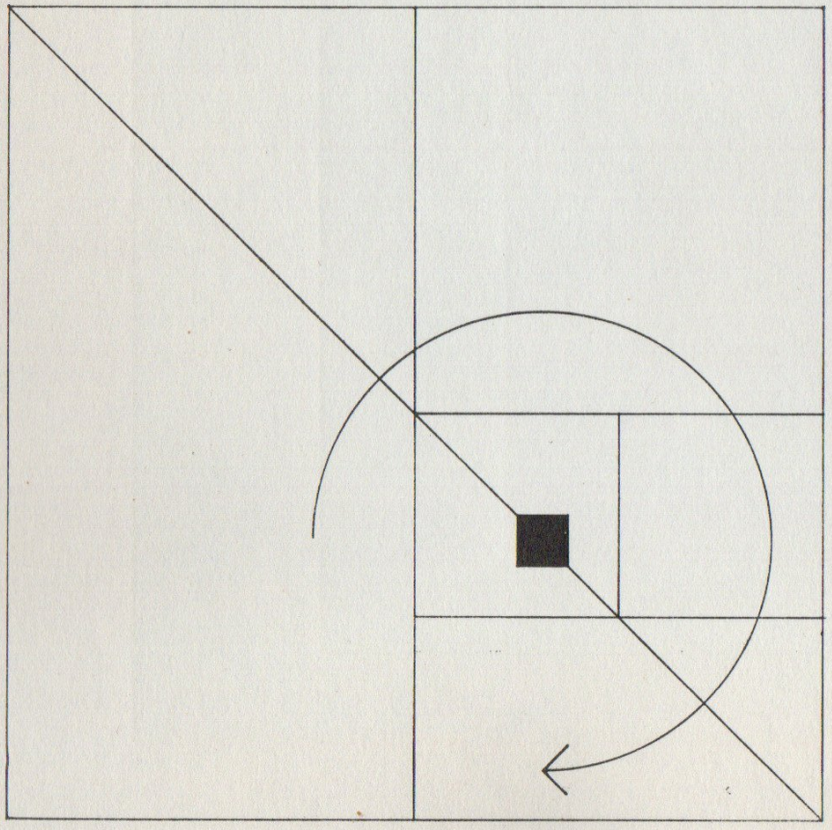
100x100 cm

A propos Bildtitel: typischerweise gibt es sie heute. Vor zwanzig Jahren war es beliebt, Bilder schlechthin 'Kompositionen' zu taufen. Verwechslungen wurden mit Nummern oder anderen Hilfsmitteln ausgeschlossen. Und diese Art der Bildbezeichnungen war durchaus zutreffend. Anders sind die meisten Titel unserer Beispiele aus der Gegenwart zu verstehen: sie beinhalten etwas von der Idee, die als die originale und an sich schon unverwechselbare Konzeption jedem Werk zugrunde liegt.

2 Farbgruppen mit dunkelquadratischem Ex-Centrum: das dunkle Quadrat ist auf einer Diagonale der Bildfläche aus dem Zentrum gerückt, es ist Nukleus und Modul der Komposition zugleich.

Die Grössenverhältnisse aller übrigen Felder ergeben sich aus der Verdoppelung des Exzentrumquadrats, das sich zur ersten Gruppe gleich verhält wie die erste zur zweiten Gruppe, 1:16.

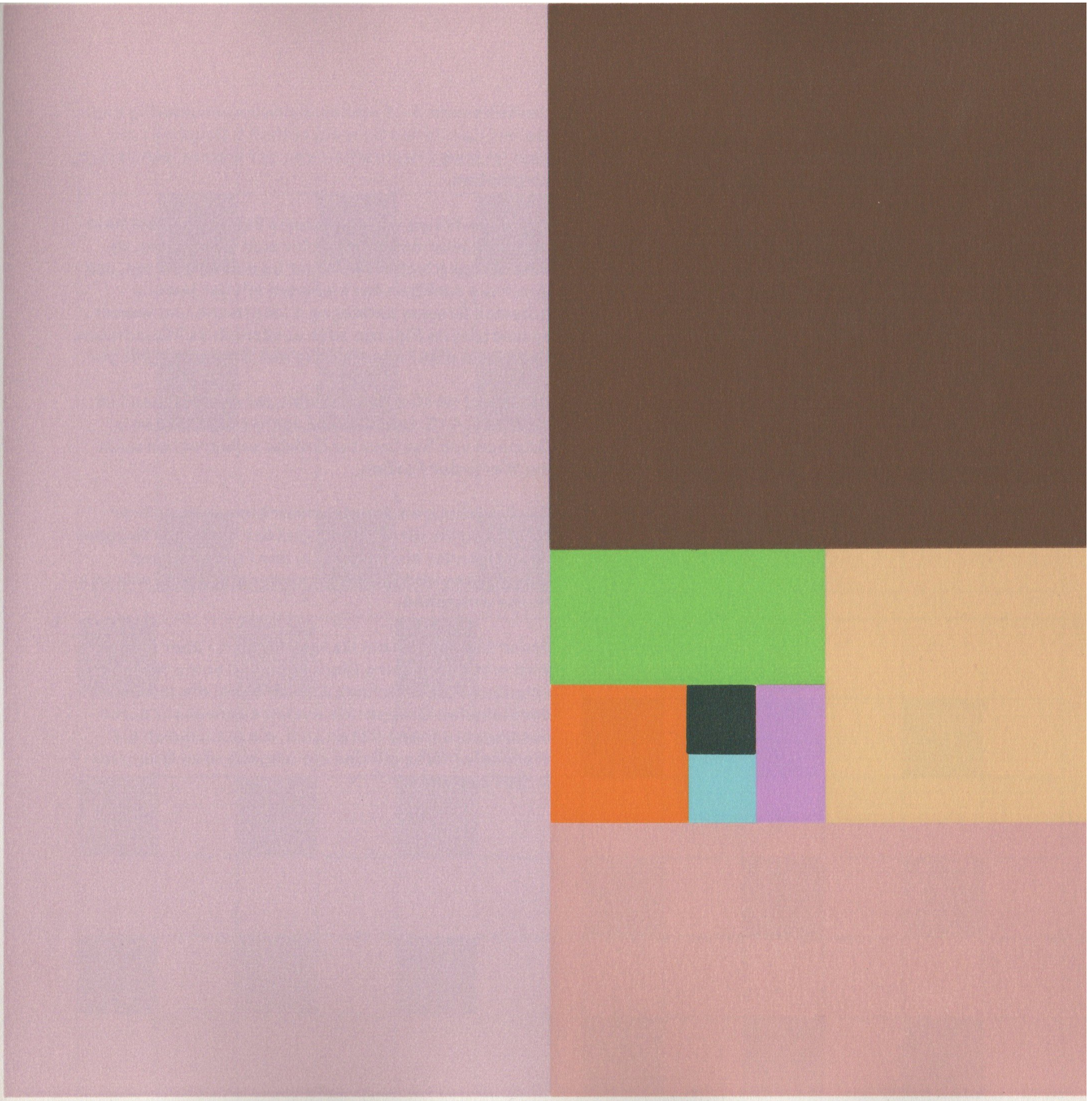
3



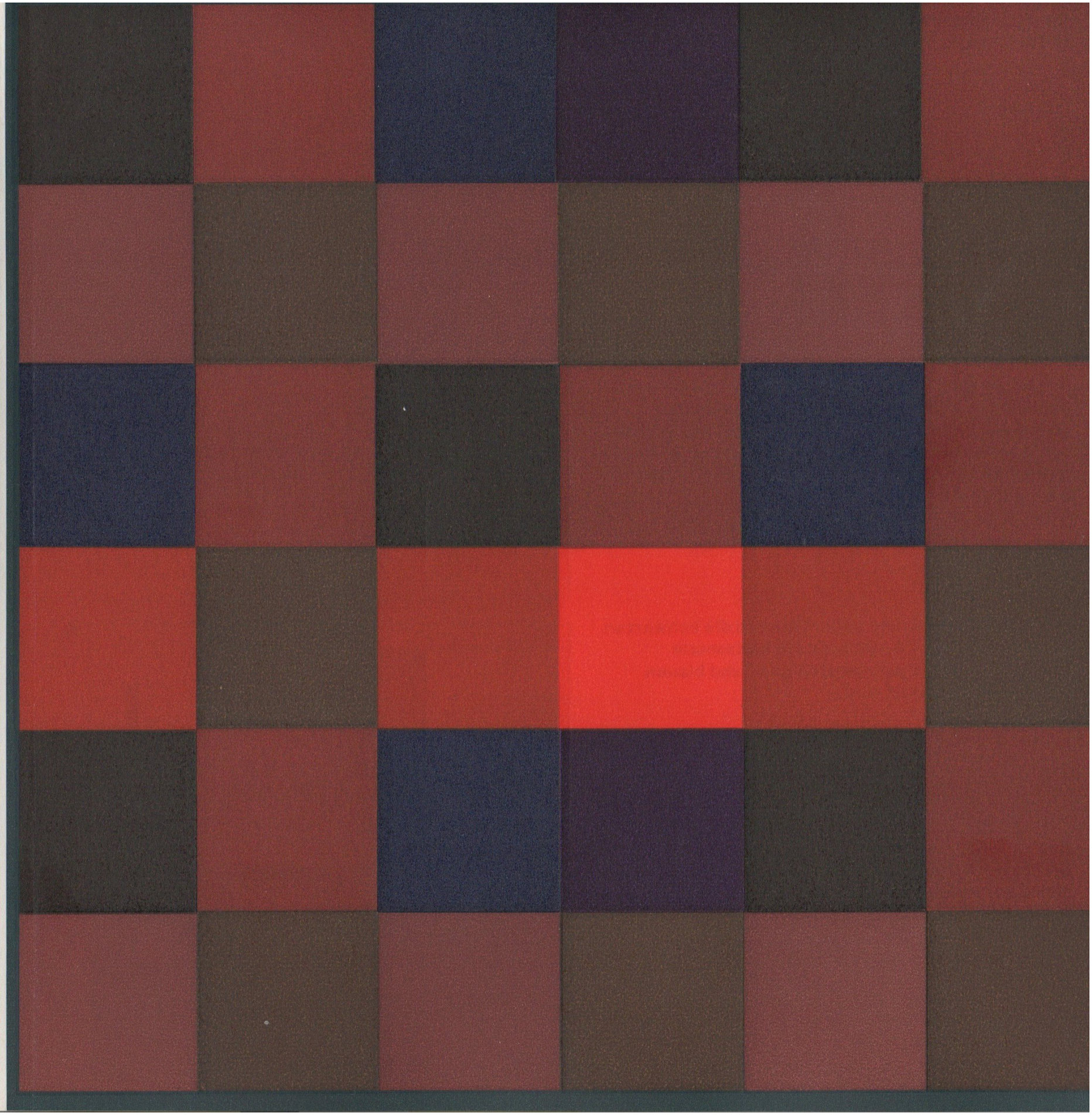
Die Felder der ersten Gruppe haben zur Bildfläche also folgende Verhältnisse :1:2:4:8**:256.** Sie bestehen aus ungebrochenen, bunten Farben. Schema 2. Die zweite Gruppe wird aus zum Teil stark aufgehellten Erdfarben gebildet und ihre Verhältnisse Sind 16:32:64:128**:256.** Schema 3.

Die gruppenbildenden Felder sind nun in einer bestimmten Reihenfolge um das dunkle Quadrat herum angeordnet.

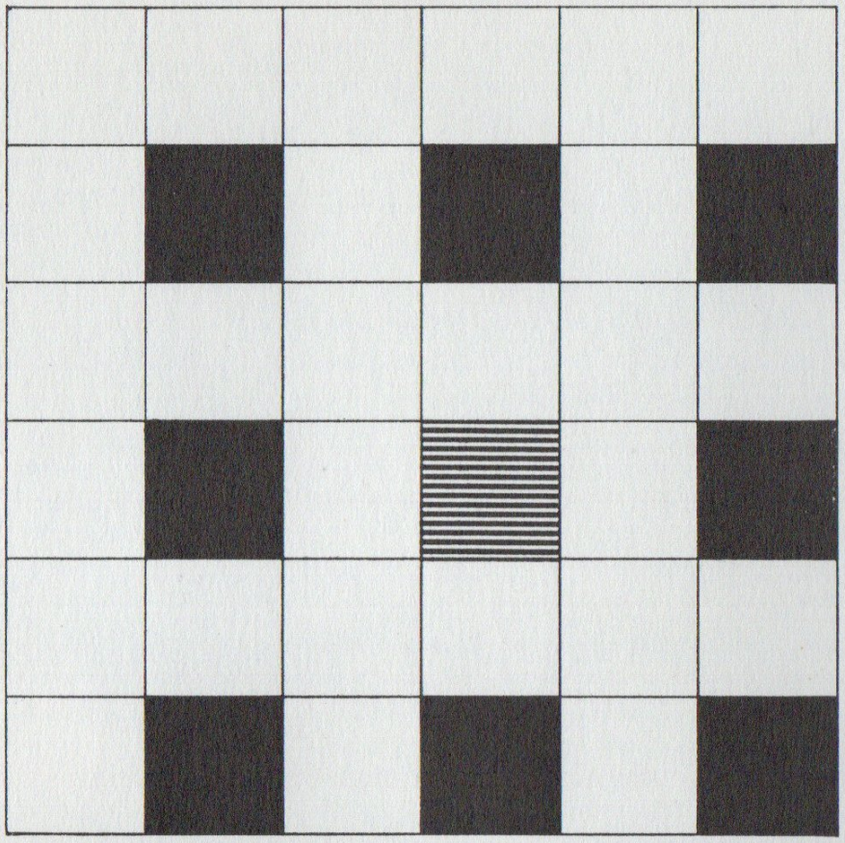
Diese Folge verläuft bei den beiden Gruppen in entgegengesetzter Richtung: dadurch entsteht nebst der Stufung der Dimensionen in der ersten Gruppe eine Drehung und in der zweiten die Gegendrehung. Schemata 2+3.



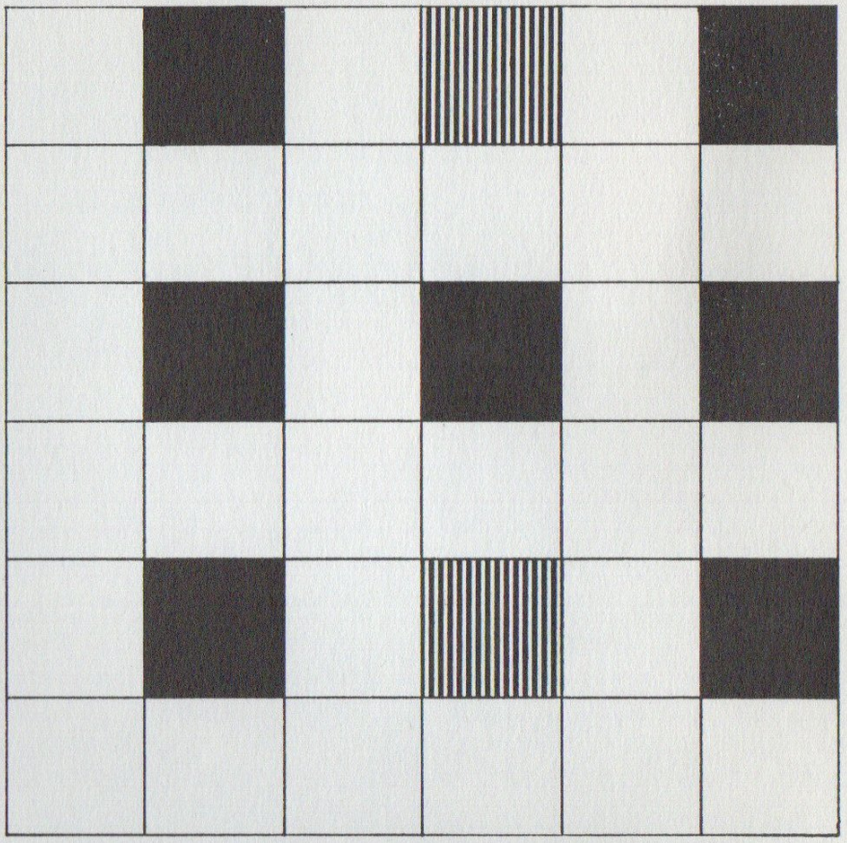
zum Aufklappen



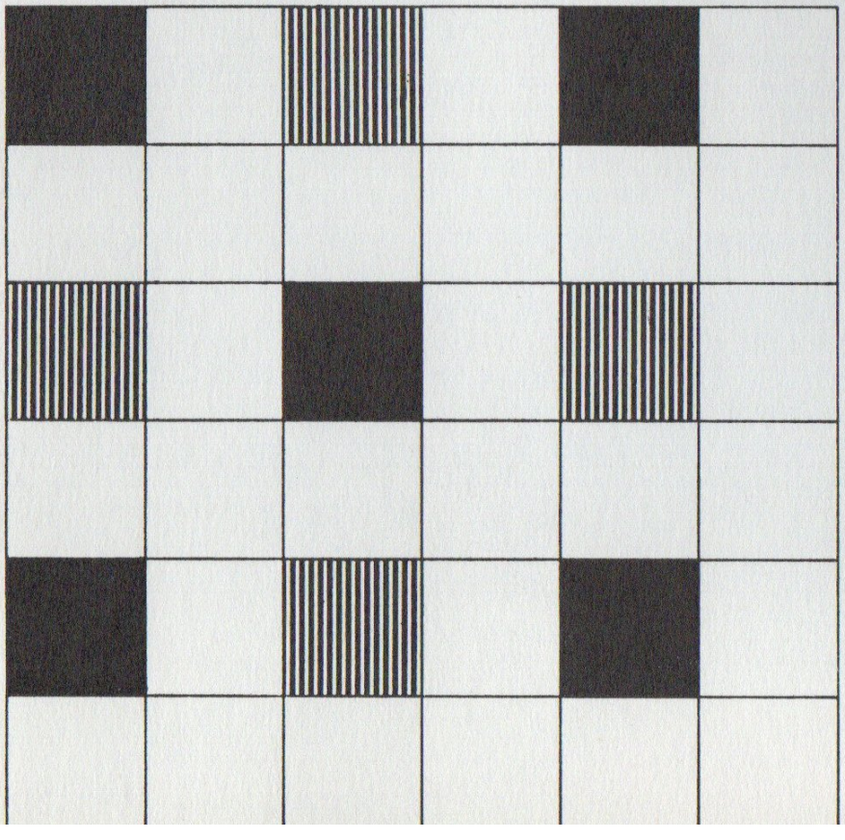
4



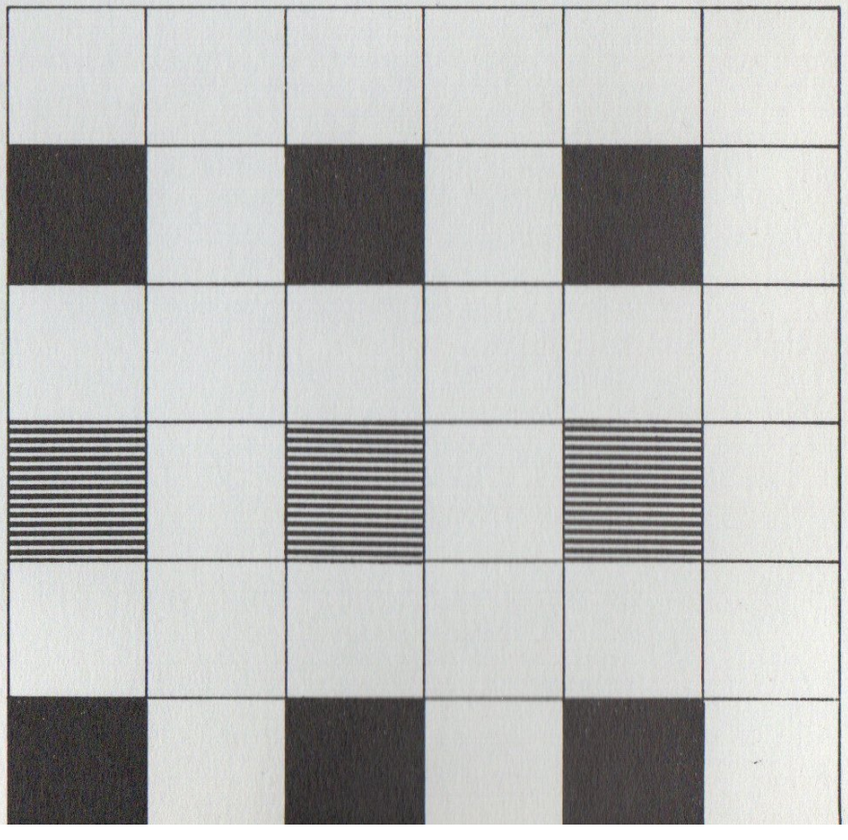
5



7



6



Max Bill 1908*
1956, Feld mit 8 Gruppen
Basel, Privatbesitz

62x62 cm

Ein Feld ist in 6x6 Quadrate geteilt. Die 36 Quadrate sind in 8, in Umfang und Wert verschieden qualifizierten Gruppen organisiert.

Die kleinste Gruppe besteht aus 1, die zweite aus 2 und so fort bis zur grössten Gruppe aus 8 Quadraten.

Die Bewertung geschieht durch 8 im Charakter, in Intensität und Ton mehr oder minder unterschiedliche Farben.

Die Schemata 4—7 stellen die Gruppen unfarbig und isoliert dar. Jedes Schema enthält 2 Gruppen: die eine ist jeweils schraffiert von der andern, schwarzen, abgehoben.

Auf diese Weise werden automatisch zwei Merkmale deutlich: jede der Gruppen für sich genommen, ist eine symmetrische Konstellation von Quadraten, und durch die Addition der kleinsten mit der jeweils grössten Gruppe entstehen 4 identische und wieder symmetrische Figuren zu je 9, nämlich 3x3 Quadraten. Jede ist in einer andern Ecke des Bildfeldes gelegen.

Die Zahl 9 ist also das Resultat der 4 Additionen 1+8, 2+7, 3+6, 4+5. Und dieser Zugehörigkeit je zweier Gruppen von bestimmter Grösse entsprechen auch die Werte der Farben.

Die Beziehungen der einzelnen Elemente zu ihrer Gruppe sowie die Beziehungen der einzelnen Gruppen untereinander sind innerhalb des Feldes so festgelegt, dass weder Überschneidungen noch Zwischenräume entstehen.

Jedes Element ist ein Ganzes für sich - aber jedes wird erst durch seine Bindungen und seine Nachbarschaften ausgezeichnet. Zum Beispiel die Intensität der kleinsten Gruppe: sie kommt ebensosehr durch das ungebrochene Rot an sich, als auch durch die Wechselwirkung mit den sie umgebenden Gruppenfarben zustande.

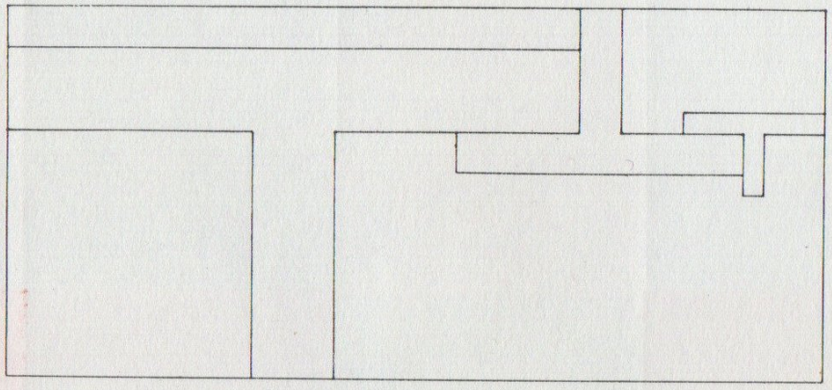
Camille Graeser 1892*
1952, Energie in der Reihe

80x36 cm

Die 'Reihe' besteht in den horizontal und vertikal gerichteten Bildelementen, deren Bewegung von links nach rechts, von oben nach unten und umgekehrt verläuft.

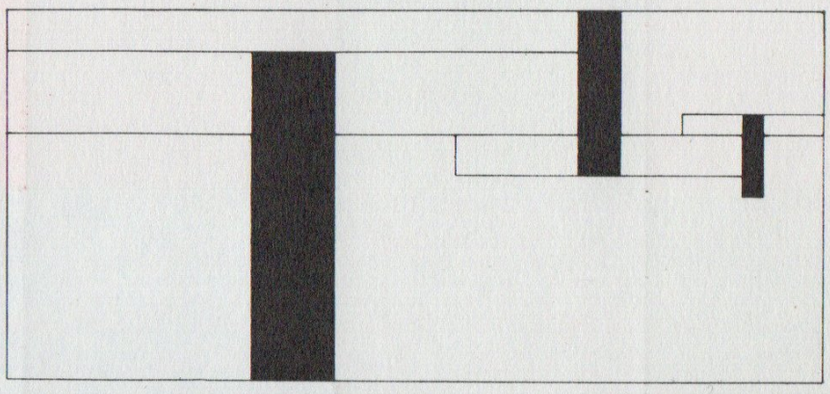
Die 'Energie' ist in den richtungslosen, weissen Quadraten.

Schema 8 zeigt das Prinzip: 3 T-förmige Figuren in bestimmten Abmessungen, in festgelegten Beziehungen unter sich und zur Bildfläche. Die Grössenverhältnisse beruhen auf der Verdoppelung der Masse: das jeweils grössere T ist linear doppelt so gross wie das nächste kleinere.



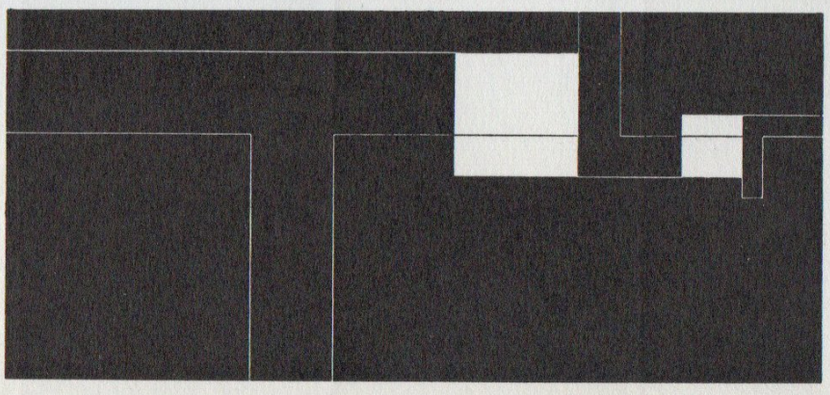
8

Die vertikale Betonung entsteht durch die schwarzen Schenkel, Schema 9, während die horizontale Bewegung durch die liegenden roten und blauen Rechtecke ausgelöst wird.

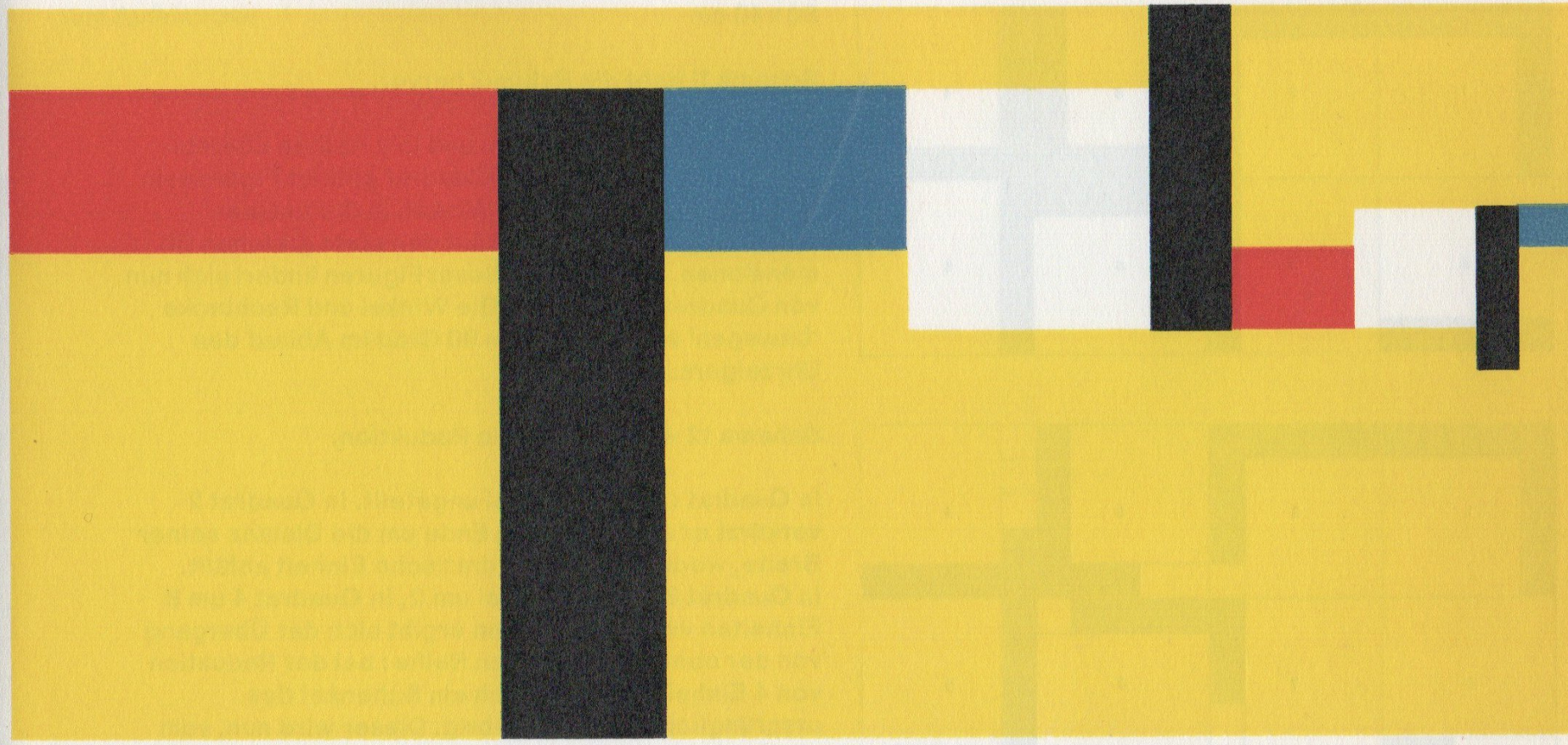


9

Die weissen Quadrate, die Energiezentren, ergeben sich dort, wo jeweils zwei Figuren zusammenstossen. Schema 10.

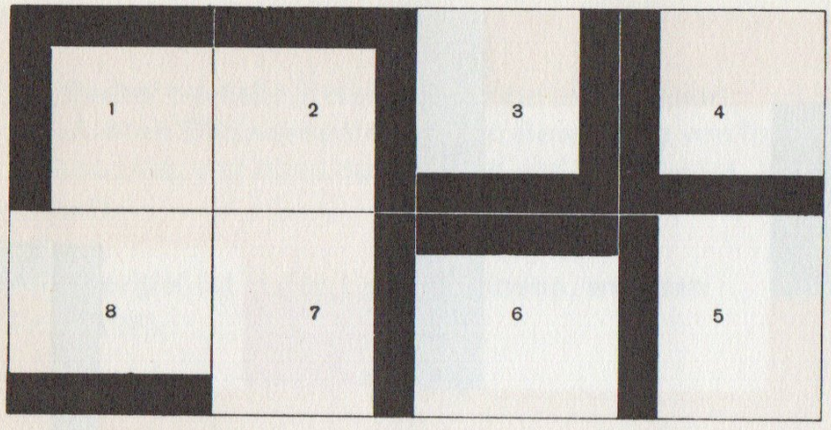


10



Camille Graeser 1892*
1952, rhythmische Reduktion
Basel, Privatbesitz

11

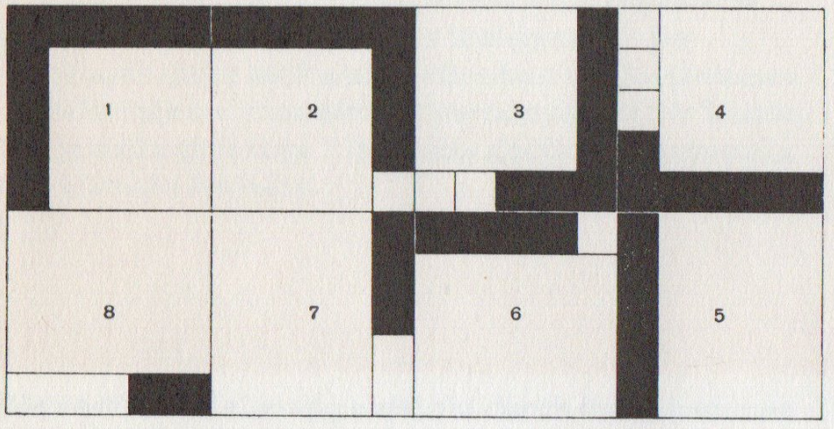


80 x 40 cm

Schema 11 hebt die Rythmik hervor.

Je 4 Quadrate sind neben- und in 2 Reihen übereinander angeordnet. Jedes Quadrat enthält Figuren: in der oberen Reihe sind es Winkel, in der unteren langgezogene Rechtecke mit den stets gleichen Dimensionen. Die Stellung dieser Figuren ändert sich nun von Quadrat zu Quadrat. Die Winkel und Rechtecke 'bewegen' sich jeweils um 90 Grad im Ablauf des Uhrzeigers.

2

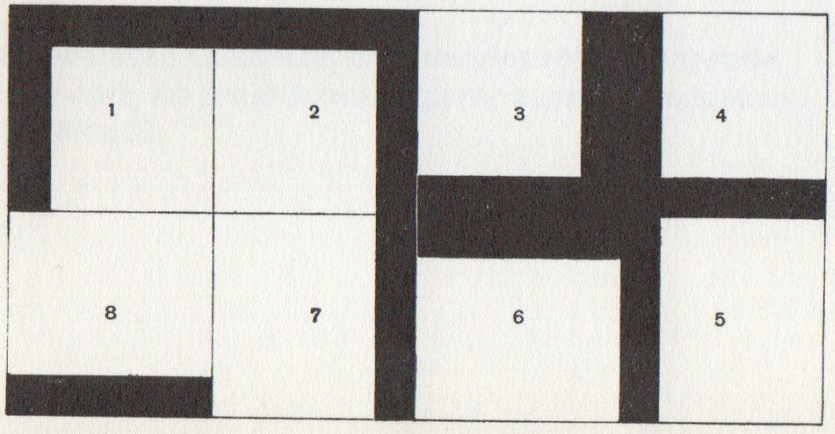


Schema 12 verdeutlicht die Reduktion.

In Quadrat 1 ist der Winkel ungeteilt. In Quadrat 2 verkürzt er sich am einen Ende um die Distanz seiner Breite, wodurch eine quadratische Einheit abfällt. In Quadrat 3 ist der Winkel um 2, in Quadrat 4 um 3 Einheiten verkleinert. Dann ergibt sich der Übergang von der oberen zur unteren Reihe: bei der Reduktion von 4 Einheiten bleibt noch ein Schenkel des ursprünglichen Winkels übrig. Dieser wird nun, vom 5. bis zum 8. Quadrat, ebenfalls entsprechend reduziert.

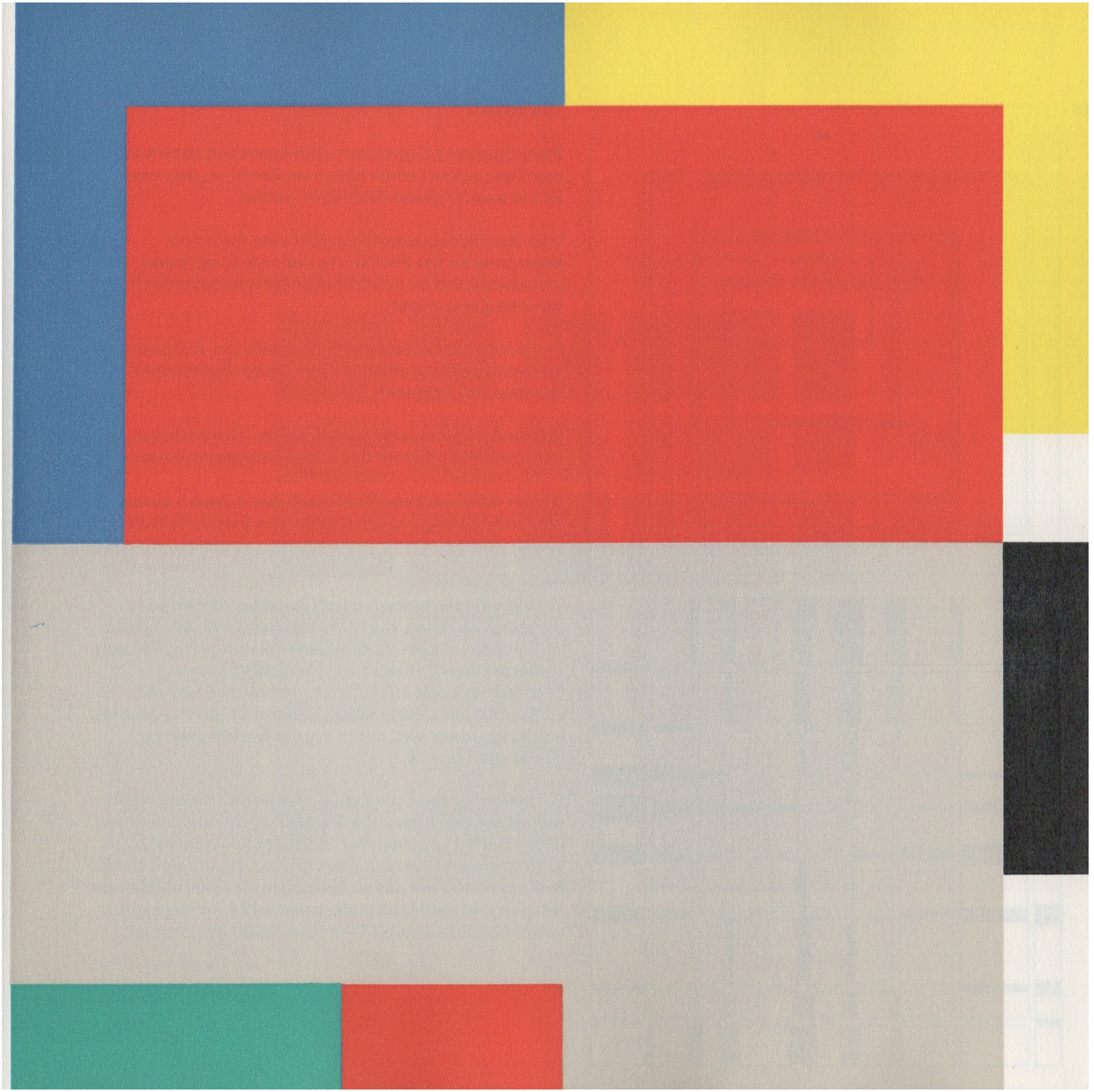
Die beiden Reihen sind ausser in den Figuren auch farblich voneinander unterschieden. In der oberen Reihe verteilen sich die Farben über alle Felder. In der unteren Reihe geht durch die Ausgangsquadrate ein einheitlicher neutraler Grundton, während alle übrigen Farben auf die Figuren beschränkt sind.

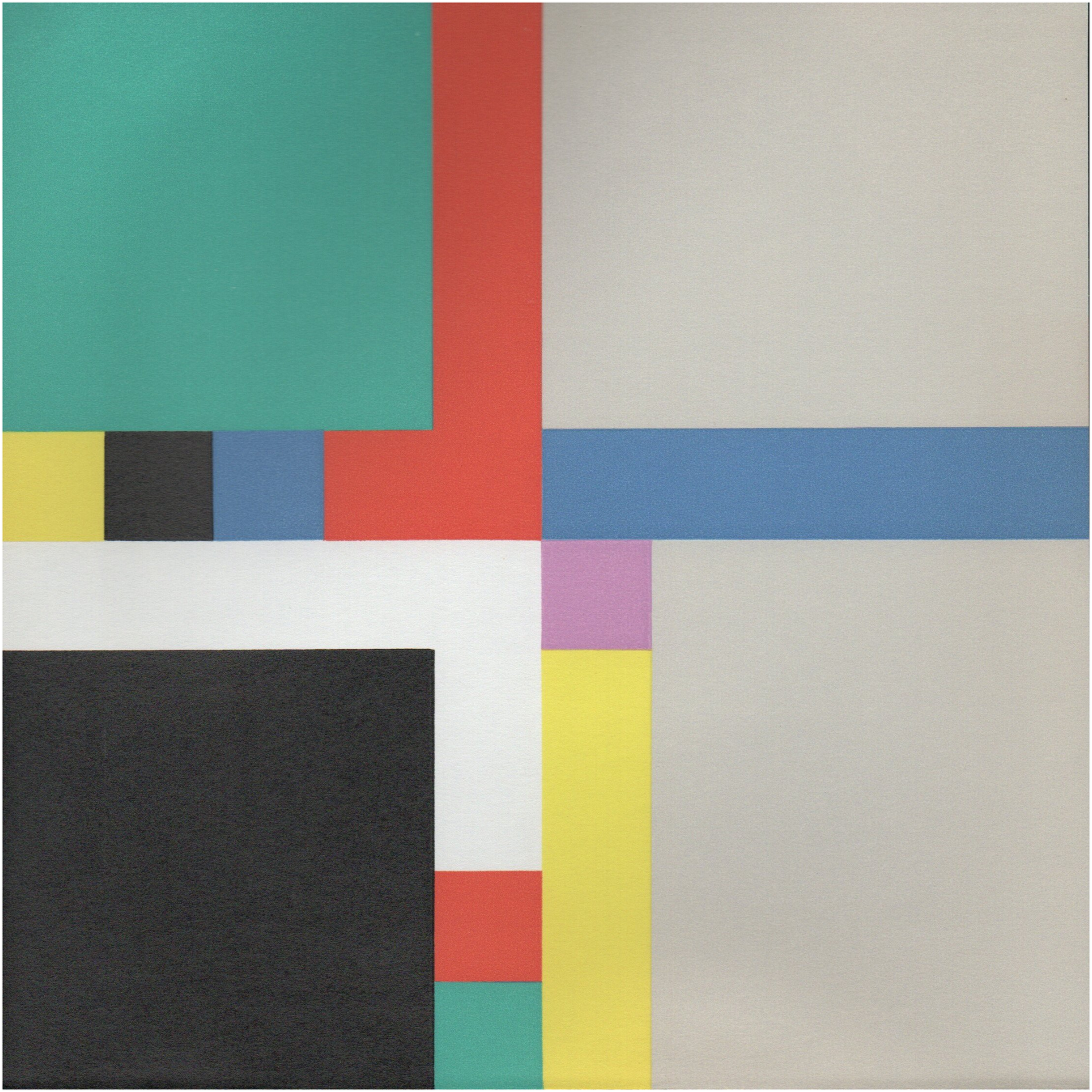
3



Zur horizontalen Halbierung des Bildfeldes entsteht ferner noch eine vertikale: über die beiden Reihen hinweg ergeben sich durch die Konstellation der Figuren 2 Gruppen: in den Quadraten 1 + 2 + 7 + 8 bilden die Winkel und Rechtecke zusammen einen im Prinzip geschlossenen Raum, während umgekehrt in den Quadraten 3 + 4 + 5 + 6 ein abstrahierendes Kreuz entsteht. Schema 13

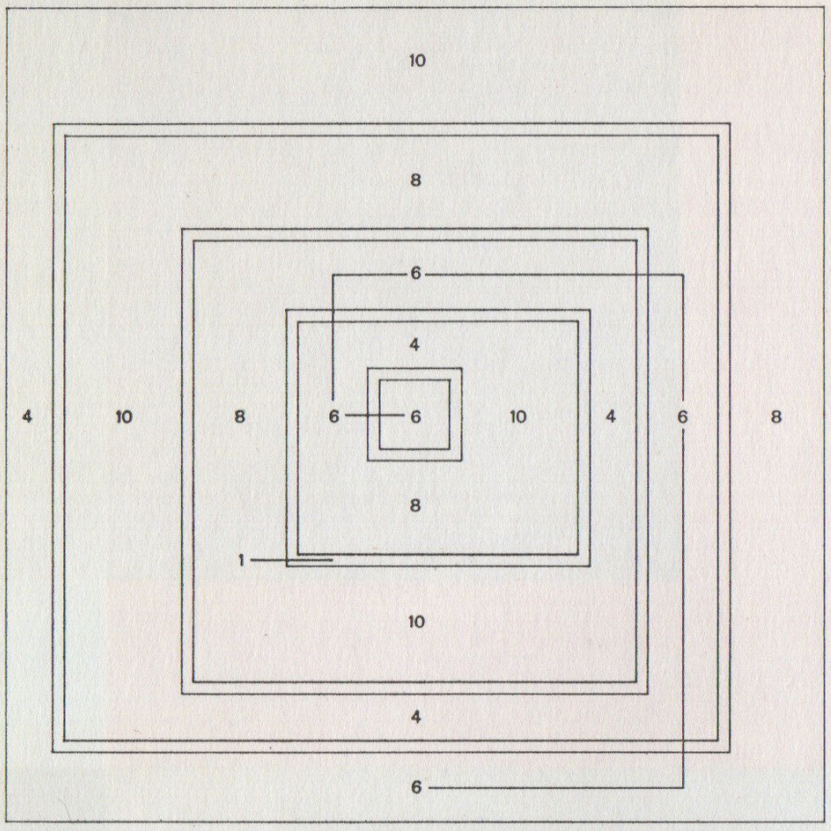
zum Aufklappen





Verena Loewensberg 1912*
1956/57, Komposition 257

4



75 x 75 cm

Zwei Quadrate begrenzen nach innen und nach aussen das Geschehen: eines bildet ein Zentrum, das zweite ist die quadratische Bildfläche selbst.

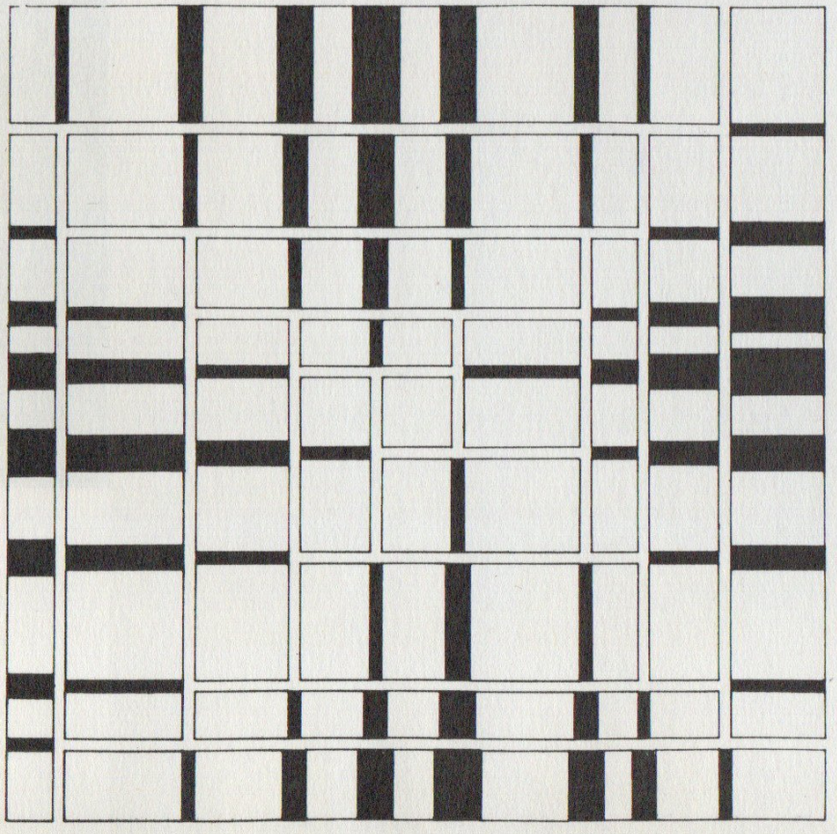
Vom Zentrumsquadrat aus geht eine farbliche Bewegung an die Peripherie - von rot zu gelb und umgekehrt. Sie ist in 5 Stufen geteilt, wobei jeder Farbton eine Zone bildet.

Die Zonen sind exzentrisch innerhalb der Ausgangsquadrate gelegen und durch unfarbige Zwischenräume voneinander getrennt.

Dadurch ergeben sich verschiedene Dimensionen, deren kleinste Einheit der Zonenzwischenraum ist.

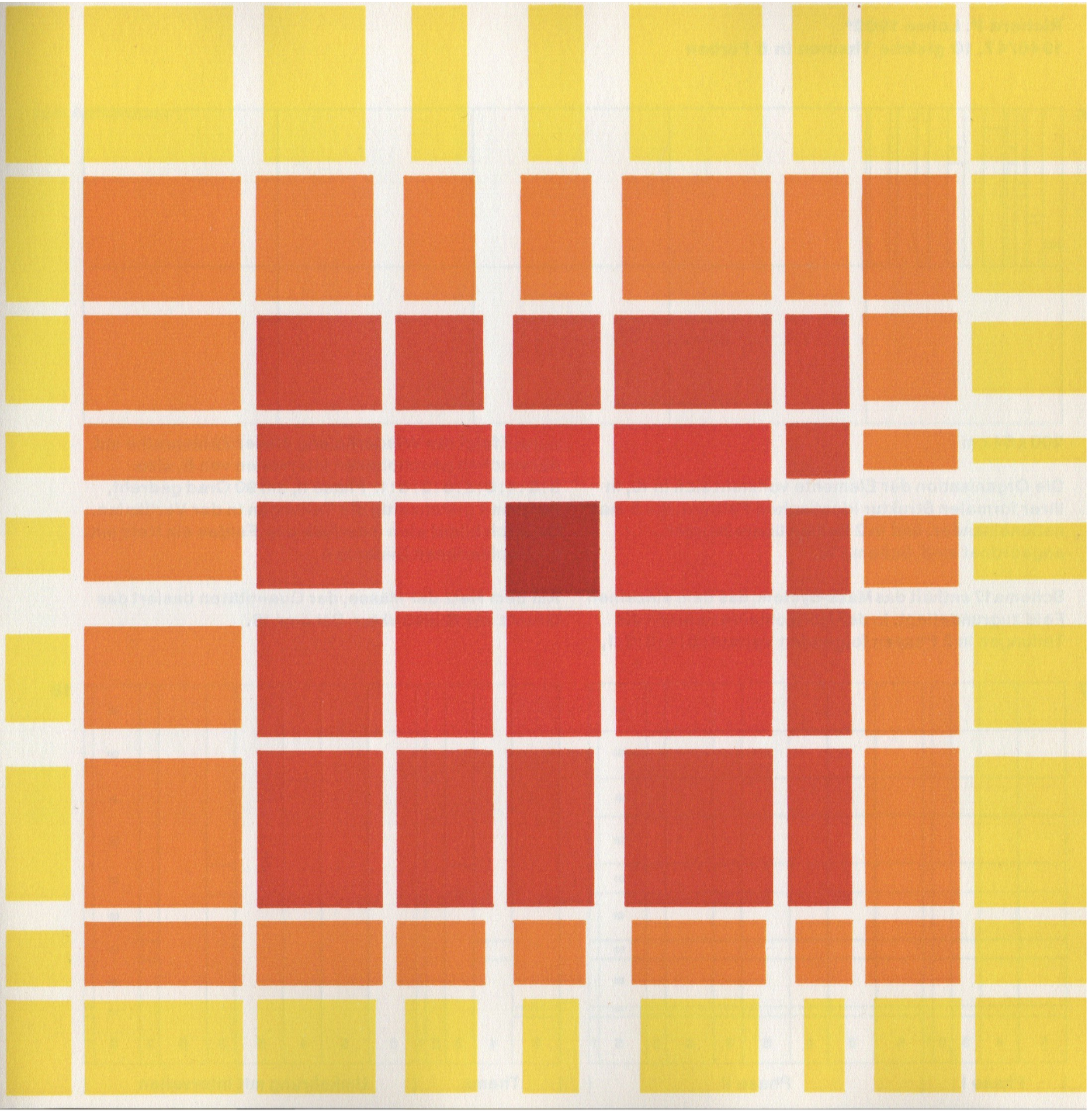
Ferner ist die exzentrische Lage der 4 Zonen durch eine Drehbewegung von 4 x 90 Grad fixiert. Schema 14.

5

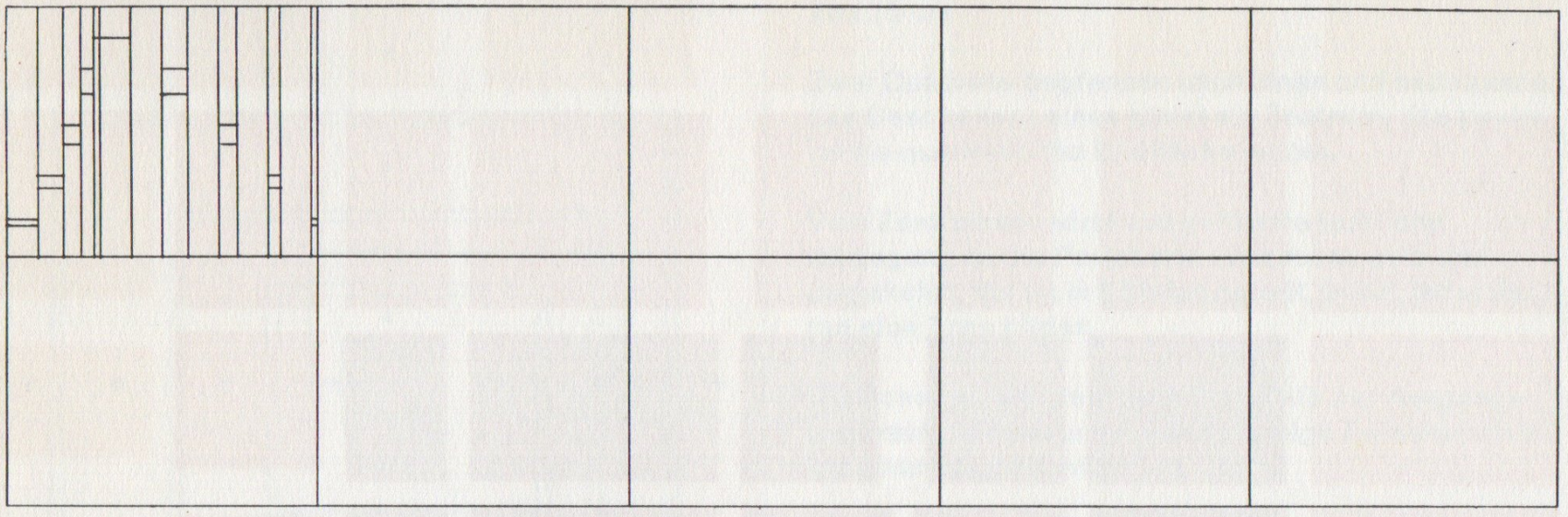


Werden die Farbzonen durch Zwischenräume voneinander getrennt, sind diese selbst durch ein System von rechtwinkligen Verbindungen zu einem rhythmisch selbständigen Ganzen zusammengefügt. Vom Zentrumsquadrat ausgehend, verbreitern und vermehren sich die Verbindungslinien nach der Peripherie, und ausserdem wird durch sie die Drehbewegung betont. Schema 15.

Zusammengefasst: das eine System der Komposition beruht auf den Zonen der Farbreihe, das andere trennt deren Stufen voneinander und teilt die einzelnen Farben selbst in verschieden grosse Rechtecke. Beide Systeme basieren auf einheitlichen Massen, sie durchdringen und bedingen sich gegenseitig, so dass jedes sowohl Raum als auch Zwischen-Raum zugleich ist.



Richard P. Lohse 1902*
1946/47, 10 gleiche Themen in 5 Farben

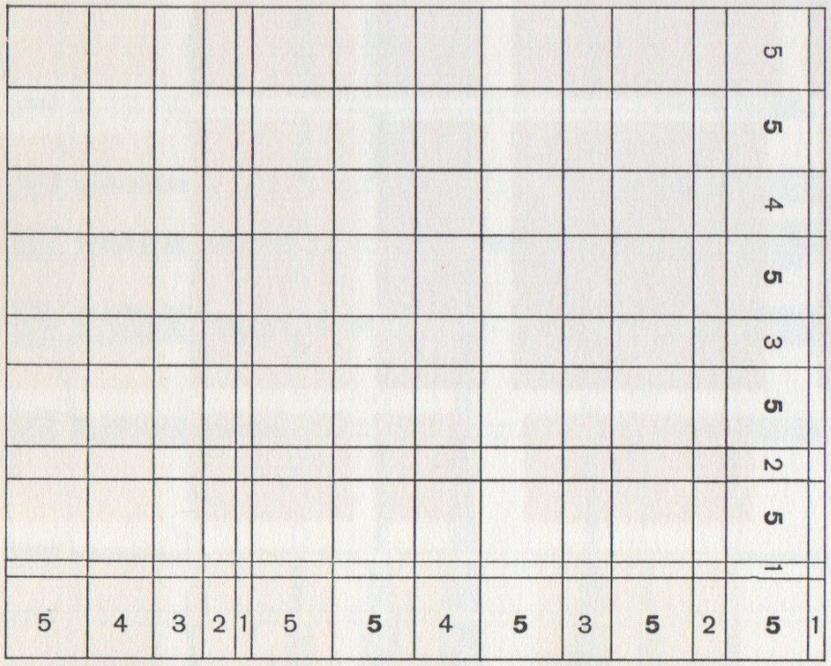


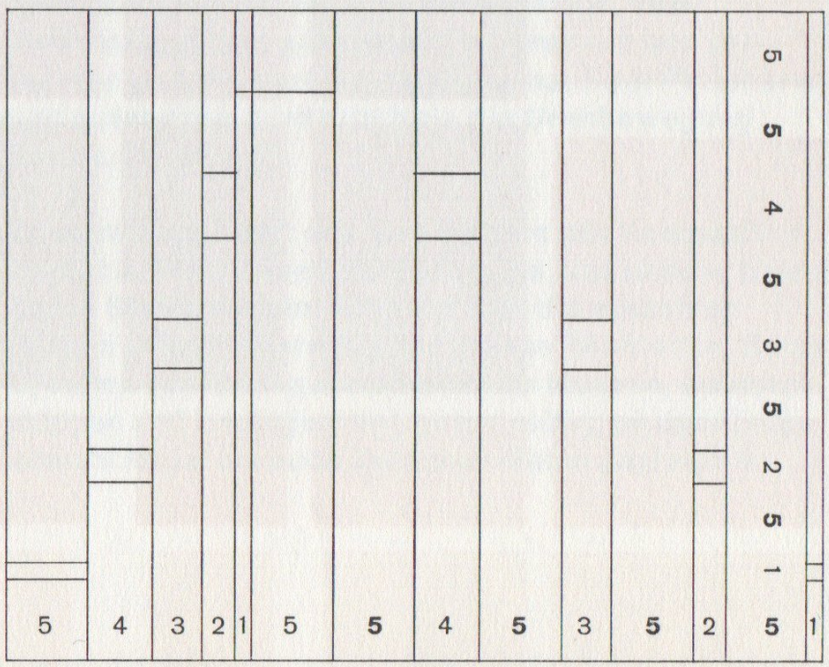
200 x 64 cm

Die Organisation der Elemente vollzieht sich in 10, in ihrer formalen Struktur identischen Feldern, die 5 mal nebeneinander, und in 2 Reihen übereinander angeordnet sind. Schema 16.

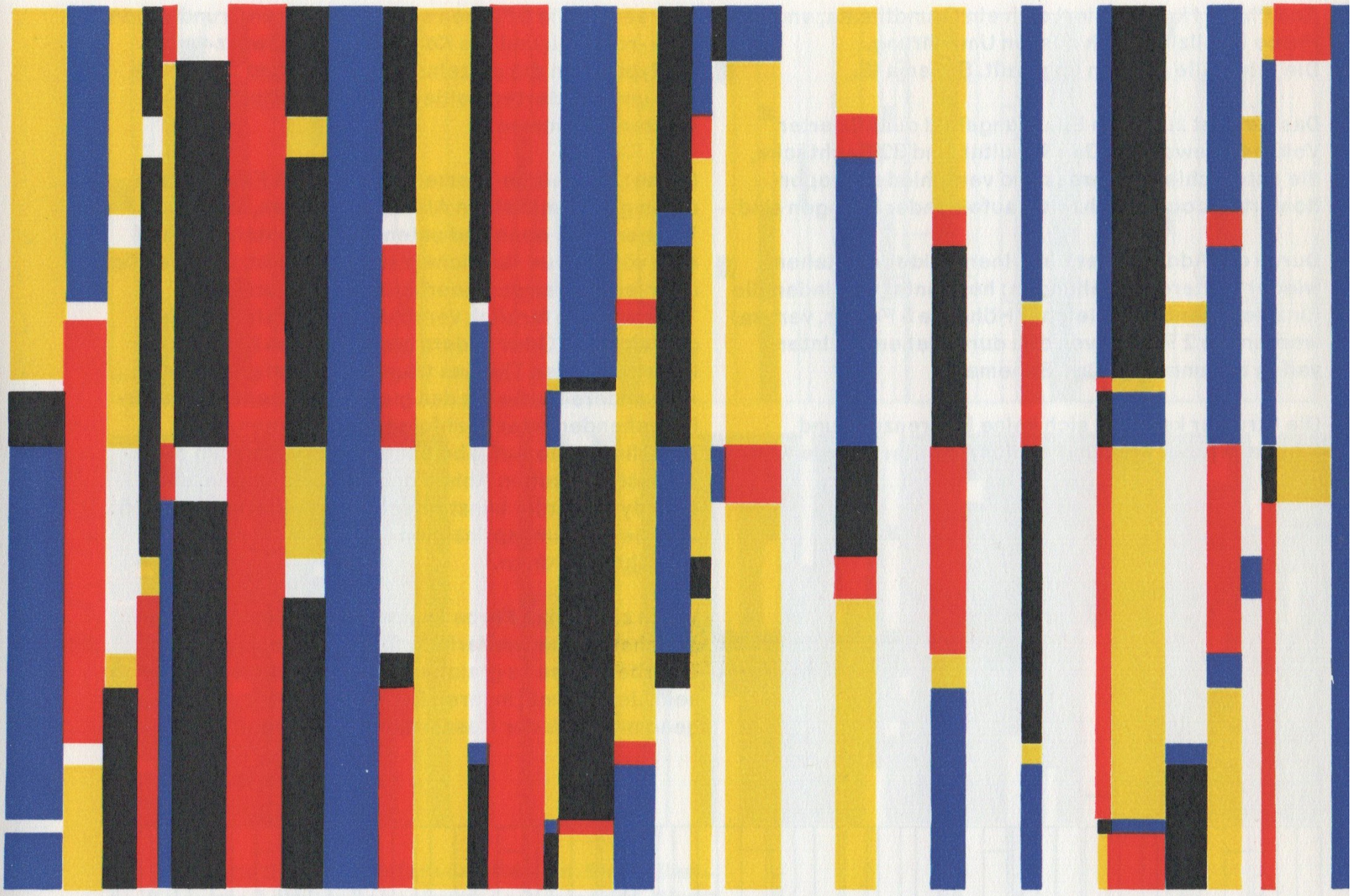
Schema 17 enthält das Mass-System, das dem einzelnen Feld zugrundeliegt. In der Horizontalen nehmen die Teilungen in 2 Phasen folgenden Verlauf: 5:4:3:2:1, darauf folgt die Wiederholung dieser Zahlenreihe mit dazwischen geschobenen Intervallen von **5**, also 5:**5**:4:**5**:3:**5**:2:**5**:1. Phase II, um 90 Grad gedreht, bestimmt gleichzeitig die Teilungen in der Vertikalen. Dadurch bildet sich innerhalb des Feldes ein Netz mit 5 verschiedenen Distanzen.

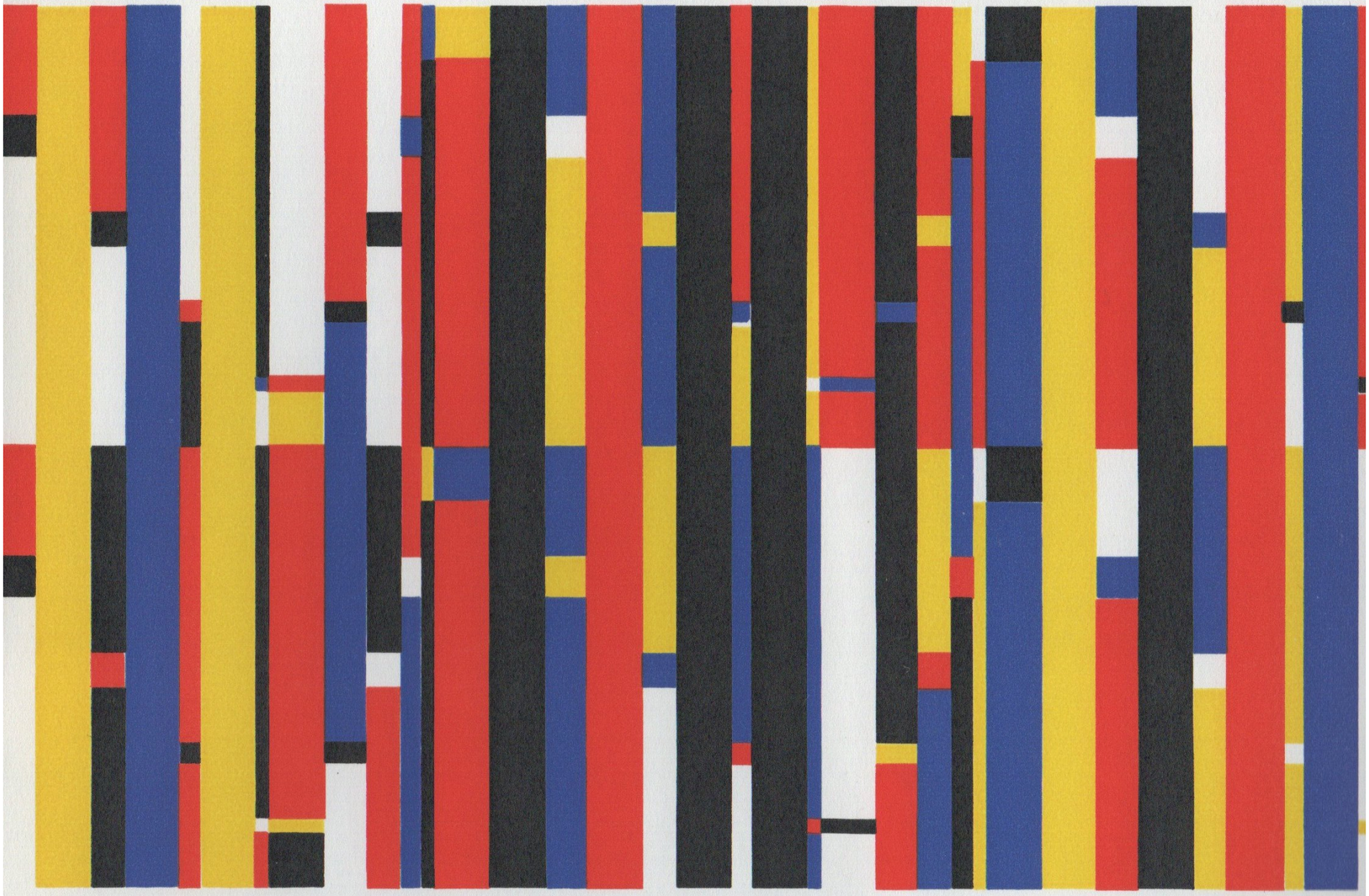
Auf dem Netz der Masse, der Quantitäten basiert das Gesetz der Bildstruktur. Schema 18.





zum Aufklappen





Lohse: 10 gleiche Themen in 5 Farben

Aus Phase I kristallisiert sich ein Grundthema, und in Phase II vollzieht sich dessen Umkehrung.
Die Intervalle bleiben ungeteilt. Schema 18.

Das Feld ist zu einem Spannungsfeld qualifizierter Volumen geworden. Das Resultat sind 32 Rechtecke, die unterschiedlich gross und verschieden proportioniert, jedoch gleichzeitig aufeinander bezogen sind.

Durch die Addition der einzelnen Felder entstehen wieder weitere Beziehungen: horizontal verbinden die Einzelelemente auf gleicher Höhe die 5 Felder, vertikal werden die 2 Reihen von den durchgehenden Intervallen zusammengefügt. Schema 19.

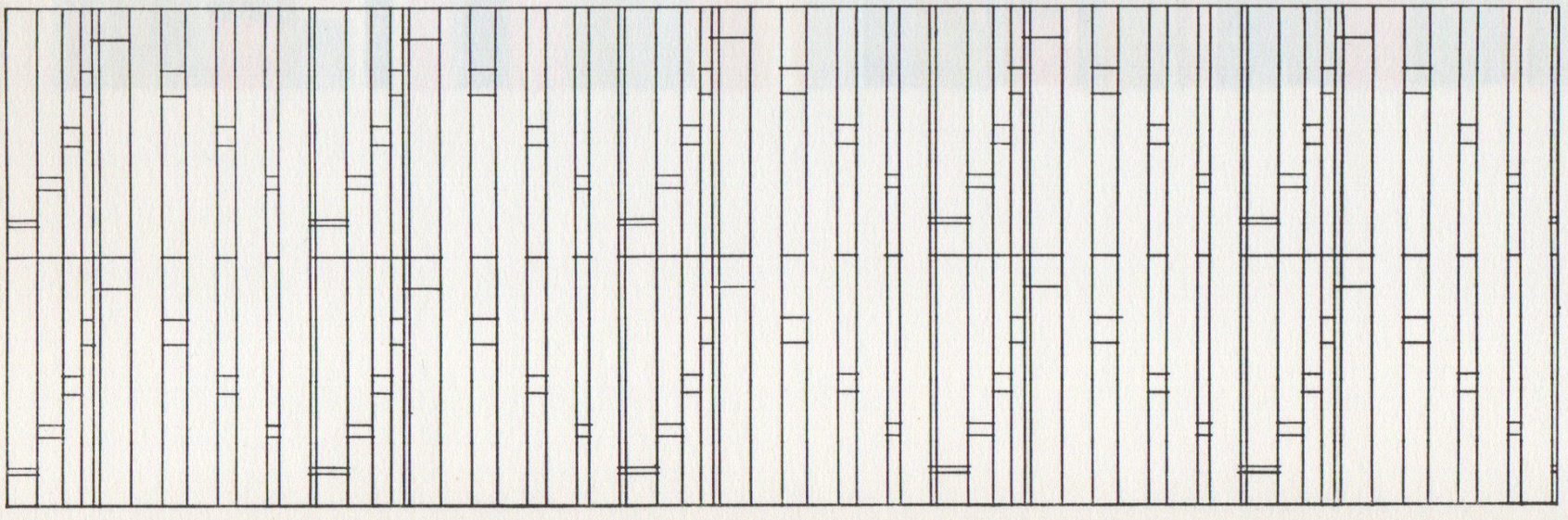
Die Struktur kennt an sich keine Begrenzung und könnte in jeder Richtung endlos erweitert werden.

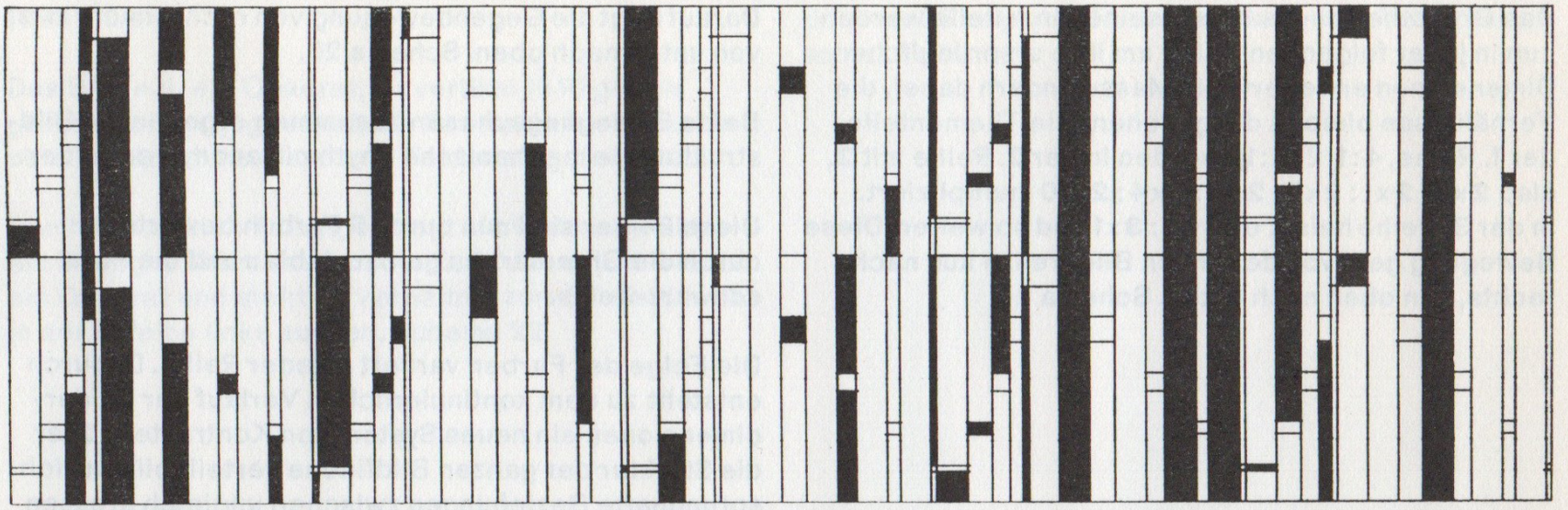
Hier setzen die 5 Farben ein: die primären Grundfarben gelb-rot-blau und die Kontrastpole schwarz-weiss. Sie typisieren die einzelnen Elemente und fassen die 2x5 unveränderten Felder zu einem definitiven Ganzen zusammen.

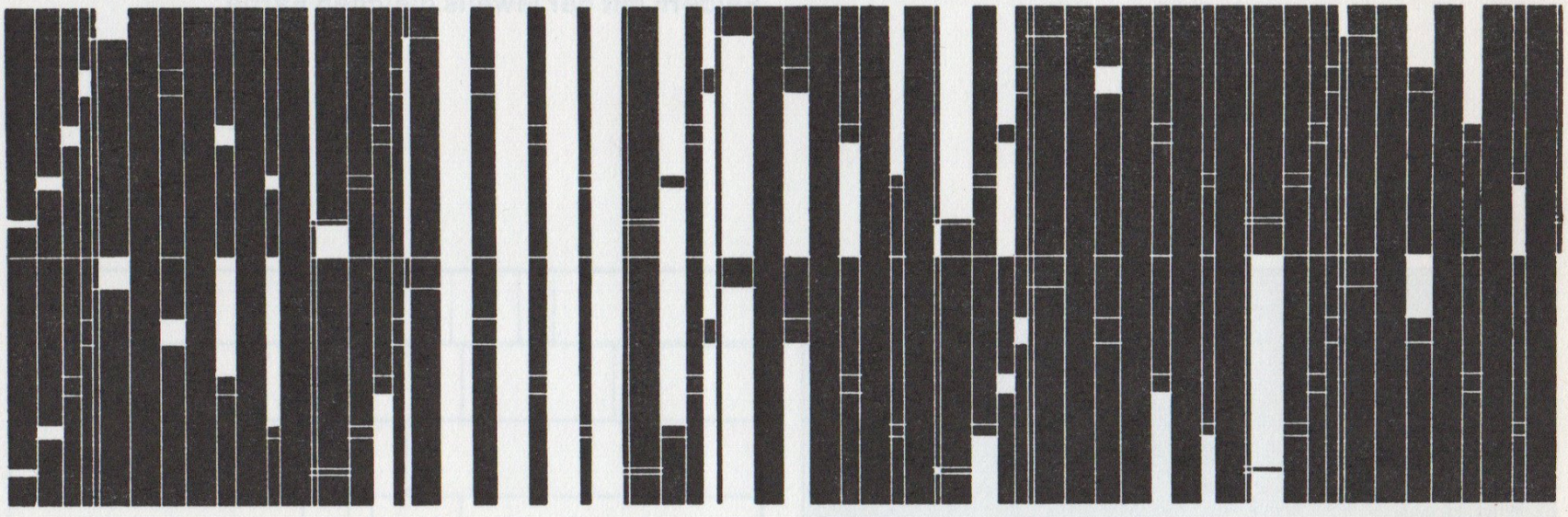
Lohse: '10 gleiche Themen sind durch 5 Farben so in einen gesetzmässigen Ablauf zu bringen, dass jede Themenreihe oben und unten im horizontalen Ablauf eine völlig neue farbliche Variante ergibt, gleichzeitig aber jedes Element innerhalb der Ordnung der Themenfolge farblich verschieden von allen übrigen gestaltet ist. Oder anders gesagt: jedes Element innerhalb jeden Themas trägt horizontal gesehen eine andere Farbe als das gleiche Element in den vorhergehenden oder nachfolgenden Themen. Die entscheidende Aufgabe besteht nun darin, den systematisch-logischen Ablauf derart zu aktivieren, dass eine dynamische künstlerische Formulierung entsteht und die Ordnungsprinzipien sich als Mittel dieser Absicht einordnen.'

Wenn sich keine Farbe im analogen Element auf der gleichen Reihe wiederholt, folgt daraus: jede der 5 Farben muss zu gleichen Teilen im Ganzen enthalten sein. Jede muss, in ihren Elementen zusammengenommen, $^1/_5$ der Gesamtfläche ergeben.

9

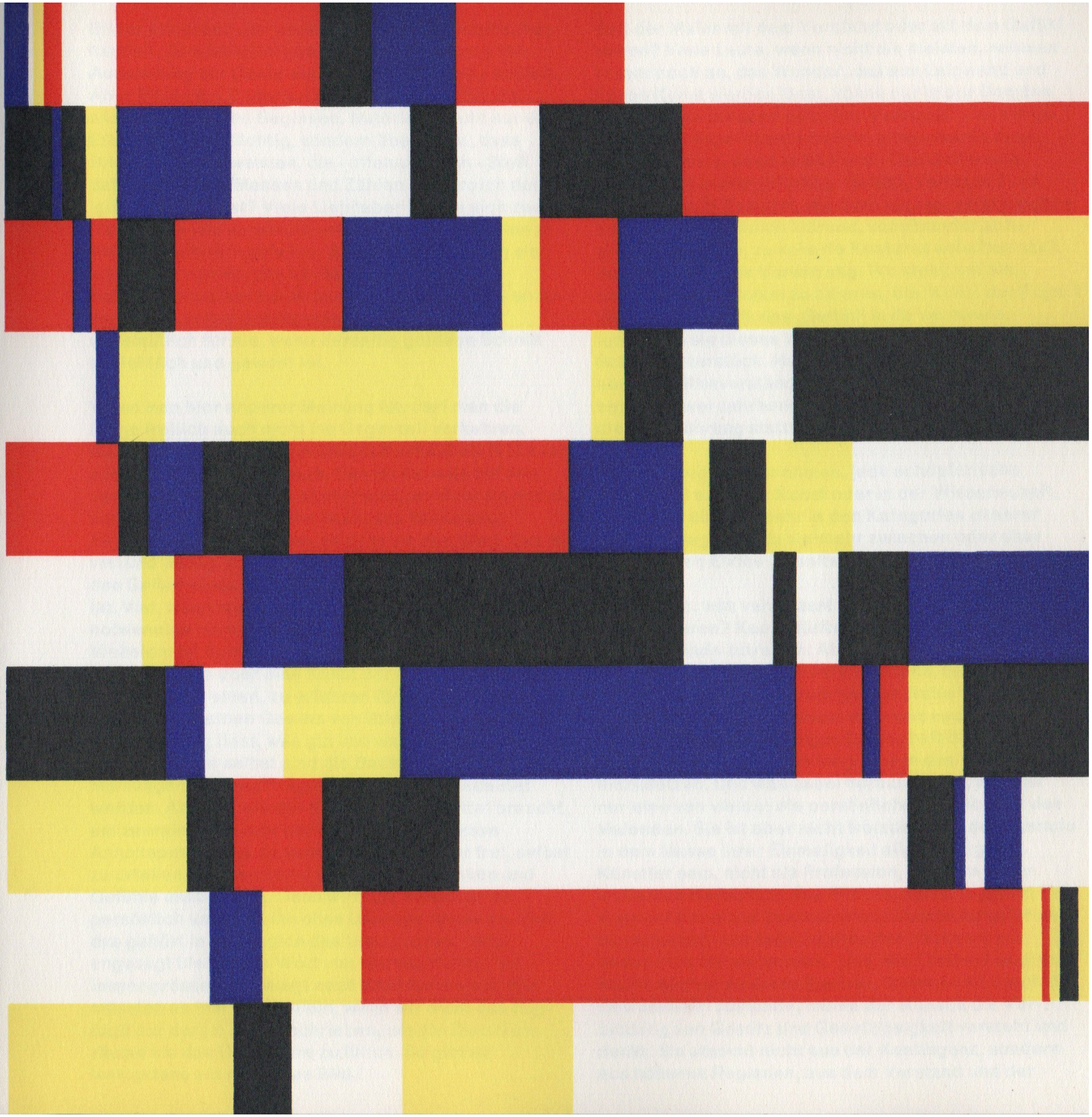






Die Schemata 20 und 21 liefern den Beweis. Sie stellen als Beispiele Auszüge von schwarz und weiss dar. Was hier erwiesen ist, gilt auch für die übrigen Farben: jede nimmt einen von der andern verschiedenen Verlauf, jedoch: die Elemente sind genau die gleichen.

zum Aufklappen



Richard P. Lohse 1902*
1949/53, horizontale Teilungen
Basel, Privatbesitz

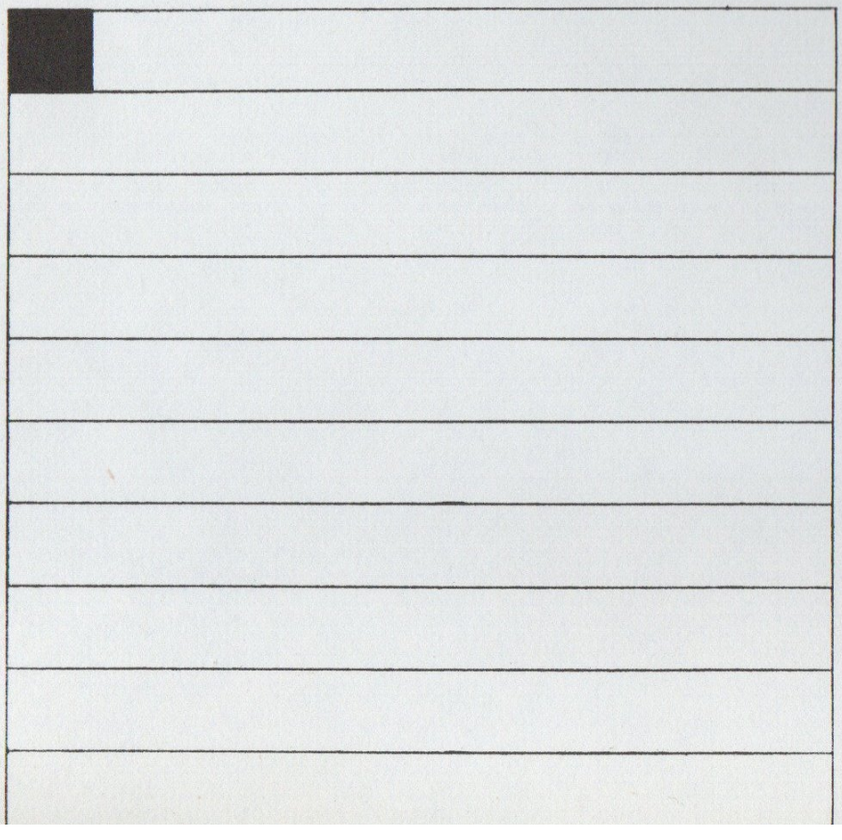
100 x 100 cm

Das Bildfeld, ein Quadrat, ist vertikal in 10 gleich grosse Reihen gegliedert, die ihrerseits horizontal in verschieden dimensionierte Felder aufgeteilt sind.

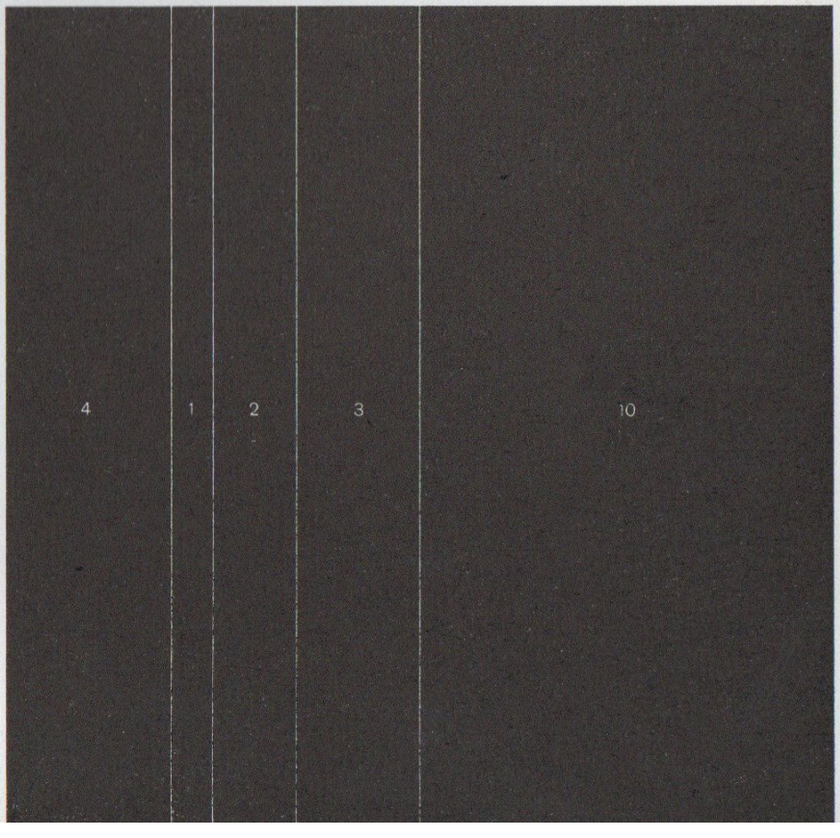
Den horizontalen Teilungen liegt als Ordnungsfaktor ein 5teiliges Thema zugrunde. Es bildet selbst wieder ein Quadrat und steht im Verhältnis zum Bildfeld 1:100 in der 1. Reihe links aussen. Schema 22.

Schema 23 zeigt das Thema selbst und die Verhältnisse seiner Teile.

22



23



Das Grundthema, das heisst seine Einzelteile werden nun in jeder folgenden Reihe um ihre ursprünglichen Dimensionen erweitert. Die Masse ändern dabei, die Verhältnisse bleiben die gleichen. Die Thementeile der 1. Reihe, 4:1:2:3:10 werden in der 2. Reihe mit **2**, also **2**x4: **2**x1: **2**x2: **2**x3: **2**x4: **2**x10 multipliziert. In der 3. Reihe heisst es **3**x4: **3**x1 und so weiter. Diese Bewegung geht von der linken Bildgrenze aus nach rechts, von oben nach unten. Schema 24.

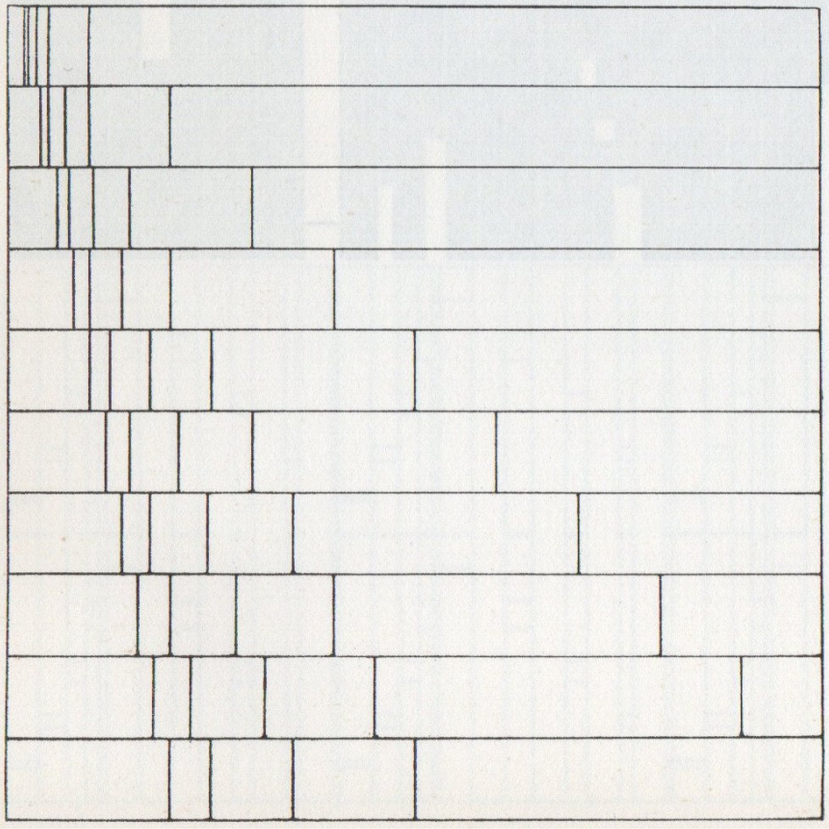
Darauf folgt die Gegenbewegung von rechts nach links, von unten nach oben. Schema 25.

Beide Bewegungsphasen zusammen ergeben die Bildstruktur, die mechanische Rhythmik anonymer Felder.

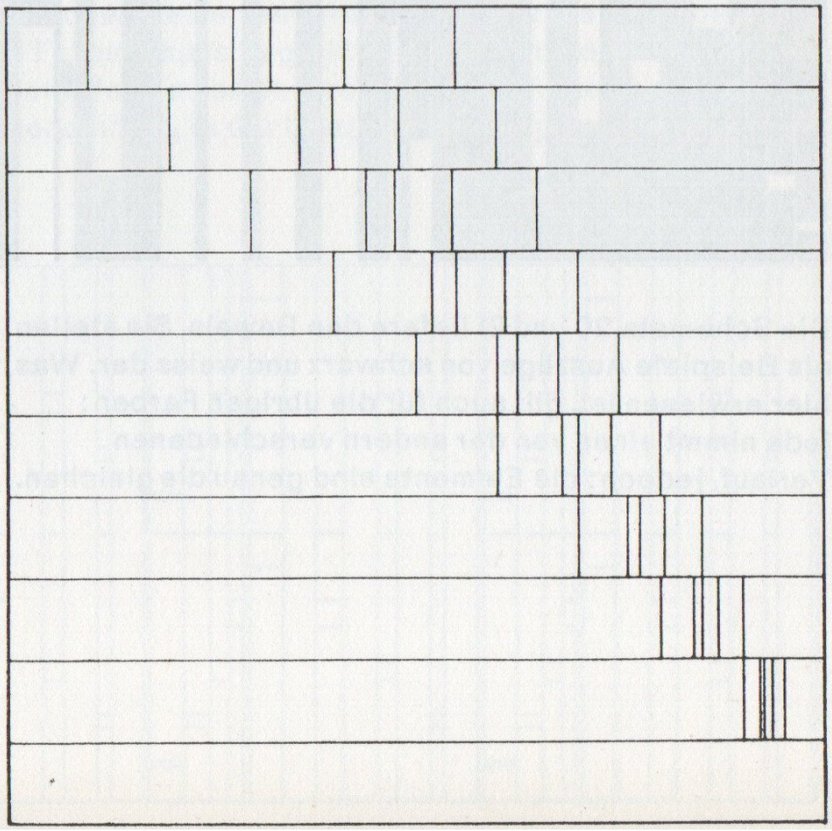
Diese Felder sind nun durch 5 Farben bewertet: durch die Grundfarben gelb-rot-blau und die Pole schwarz-weiss.

Die Folge der Farben variiert in jeder Reihe. Dadurch entsteht zu dem kontinuierlichen Verlauf der Felderdimensionen ein neues System von Kontrasten: über die Struktur der ganzen Bildfläche verteilt bilden sich sprunghafte Beziehungen zwischen ungleich grossen Feldern mit der jeweils gleichen Farbe.

24



25



Bilder erklären? Ja - wenn es sich um Anekdotisches handelt. Zum Beispiel: was dem Führer durch die Ausstellung zur Geste eines Lautrec-Modells einfällt. Aber Bilder als Bilder erläutern? - ein weithin als anrüchig taxiertes Beginnen. Natürlich, nicht nur das Erklären ist verdächtig, sondern überhaupt, dass Bilder gemacht werden, die - offensichtlich - Stoff dafür enthalten. Messen und Zählen im Bereich der 'göttlichen' Kunst? Viele Liebhaber lassen sich zwar Nachweise von konstruktiven Gesetzmässigkeiten in einem Kunstwerk gefallen. Aber nur dann, wenn sie annehmen dürfen, das Verhältnis des goldenen Schnittes etwa sei durch das Gefühl des Malers sozusagen von selbst entstanden. Die Kunst wird ungemütlich für sie, wenn derselbe goldene Schnitt absichtlich und gewollt ist.

Wenn man hier anderer Meinung ist, darf man die Dinge freilich auch nicht ins Gegenteil verkehren. Keine bewusste Gesetzmässigkeit erhebt ein Bild auch schon zu einem Kunstwerk. Das ist es: was auf den vorhergehenden Seiten erklärt wird, ist nicht die Kunst, sondern es sind die Mittel dazu, das Werkzeug.
Es geht nicht um das Ziel, es geht um den Weg. Das ist viel und wenig. Wenig, weil damit noch nichts über den Gehalt eines Werkes - eben als Kunstwerk - gesagt ist. Viel, wenn wir uns die Mittel und Methoden als notwendige Voraussetzung für das Produkt vorstellen. Vielleicht ist hier überhaupt die einzige Chance, Verbindliches über eine Kunst der Gegenwart mitzuteilen für den einen, zu erfahren für den andern. Niemand hat einen Gewinn von Bildern, wenn er bloss in der Zeitung liest, was gut und was schlecht sei. Nur die Werke selbst sind die Basis und nicht die Meinungen, die nachträglich in sie hineingedeutet werden. Aber so wie der Künstler seine Mittel braucht, um zu malen, braucht der Beschauer objektive Anhaltspunkte, um zu sehen. Nur so wird er frei, selbst zu urteilen, werden seine eigensten Gedanken und Gefühle unabhängig. Dann wird die Kunst für ihn persönlich und geht ihn ohne Umwege etwas an. Und das gehört in die Region des Unsagbaren. 'Was ungesagt bleibt', ein Wort von Markus Kutter, 'ist immer grösser und wiegt noch 1000 Seiten auf. Wir müssten an ihm verzweifeln, wenn wir nicht das Sagbare nur darum niederschrieben, um die Zwischenräume um das Unsagbare zu füllen. So gibt es wenigstens ein negatives Bild.'

Soll der Maler mit dem Verstand oder mit dem Gefühl malen? Viele Leute, wenn nicht die meisten, nehmen immer noch an, das Wunder, das aus Leinwand und Farbe Kunst werden lässt, könne nur in der Domäne des Gefühls zuhause sein. Der Verstand? - er bringe höchstens Experimente hervor, interessante zwar, aber trockene, eben kalte Kunst. Denkschemata halten sich immer prächtig. Gefühl, Verstand? - es sind Worte, Hilfsmittel, die dazu dienen, verschiedene Vorgänge, sprachlich klärend, voneinander abzugrenzen. Jedoch, zu scharfe Konturen schaffen nach der anderen Seite Verwirrung. Wo steht, um ein prominentes Beispiel zu zitieren, die 'Kunst der Fuge'? Weil die Romantik das ‚Gefühl' in ihr vermisste, ignorierte sie dieses Werk Bachs als Etude, als Schulmeisterstück. Heute weiss man es zwar anders, aber das Missverständnis hatte Folgen: es dauerte beinahe zwei Jahrhunderte, bis 1928 gewissermassen die Uraufführung stattfand.

Ist es abwegig anzunehmen, jede schöpferische Arbeit, sei es in der Kunst oder in der Wissenschaft, geschehe nicht so sehr in den Kategorien unserer eigenen Begriffe, als vielmehr zwischen oder über oder letzten Endes jenseits von ihnen?

Überhaupt: was veranlasst einen Menschen, Bilder zu fabrizieren? Kaum dürften auf zwei Maler dieselben Beweggründe zutreffen. Aber auf jeden Fall ist Bildermachen etwas Abenteuerliches, und in jedem echten Maler steckt etwas von der Natur des Entdeckers. Sein Ziel - bewusst oder unbewusst - ist es, die Vision von der geistigen Landschaft der Zukunft sichtbar zu machen, das Mögliche in das Wirkliche umzusetzen. Und was dabei herauskommt, ist zwar nur eine von vielen: die persönliche Wirklichkeit des Malenden. Sie ist aber nicht trotzdem, sondern gerade in dem Masse ihrer Einmaligkeit allgemein gültig. Künstler sein, nicht als Profession, sondern in der weitesten Bedeutung des Wortes, heisst in jedem Fall, Konventionen und übernommene Vorstellungsformen zu verlassen - um neue zu schaffen; Gesetze zu finden - um frei zu werden. Und 'die Freiheit' sagt der Mathematiker Andreas Speiser, 'kommt erst durch das Bewusstsein zustande, indem der Mensch die Verbindung von Gesetz und Gesetzlosigkeit versteht und denkt. Sie stammt nicht aus der Kontingenz, sondern aus höheren Regionen, aus dem Verstand und der

Reflexion. Man befreit sich aus den Fesseln der Natur, indem man ihre Gesetze studiert, und man schafft neue Freiheit, indem man neue Gesetze entwirft. Das Erkennen und Denken der Gesetze bis zur völligen Durchsichtigkeit und die darauf erfolgende Entscheidung ist die Heimat der Freiheit'.

Die Kunst durch das Bewusstsein frei zu machen, ist ein echtes und zeitgemässes Anliegen. Frei zunächst von falschen Vorstellungen - von der Freiheit. Vor allem heisst frei sein nicht, masslos und enthemmt sein bis auf den Pinselstrich. Das täuscht bloss Freiheit vor. In Wahrheit ist es das Chaos.

Was ist das Ziel?

- eine Kunst, die durch das Bewusstsein unsere diesseitigen Probleme transparent macht und dadurch etwas vom Jenseitigen sichtbar werden lässt. Eine Kunst, die letztlich über den Alternativen von Gefühl und Verstand, von Freiheit und Unfreiheit, die über den Alternativen überhaupt steht - jenseits von gut und böse.

Die Malerei, von der dieses Büchlein handelt, wird behelfsmässig konkret genannt. Behelfsmässig deshalb, weil dieser Begriff - siehe den Kommentar zu Abbildung 11 des ersten Teils - durch die Ereignisse überholt, und seine Bedeutung ausser Kurs gesetzt worden ist. Man ist versucht zu fragen, was in der bildenden Kunst heute nicht konkret sei? So gesehen, bleibt die Tatsache einer Malerei, die aus den alten Bewegungen hervorgegangen ist, die Stoff für mehrere neue enthielte, selbst aber ohne Namen geblieben ist. Auch das ist symptomatisch gegenüber dem Klima der Pionierzeit, wo jeder Funke durch Ismen etikettiert wurde und werden musste.

Das Werk und das Wirken unserer Maler der Mittleren Generation ist bei weitem weniger speziell, als es den Anschein hat. Wenn irgendwo, zeichnet sich hier der Beginn einer Kunst ab, die in allen Bezirken des Daseins zuhause - wieder zuhause - ist, die so selbstverständlich sein wird, dass sie nicht mehr nötig hat, Kunst genannt zu werden.

Nochmals: kalte Kunst? - die Frage stellt sich selbst in Frage. Wo immer Malerei Kunst ist, wird sie weder das eine noch das andere, weder kalt noch etwa warm - und, wenn man will, beides zugleich sein. Es bleibt eigentlich bloss die Frage, ob die Kunst, um die es hier geht, wirklich Kunst ist? Der Leser hat zu entscheiden, ein zuversichtlicher Autor hat bloss die Fakten geliefert.

Ausblick in die Zukunft

Die Arbeit wäre getan. Es ging um eine bestimmte Malerei von heute und um ihre Tradition. Hätte diese Kunst jedoch nur eine Vergangenheit und keine Zukunft — das Fazit wäre traurig. Gab sich eine junge Generation schon zu erkennen? Schwierige Frage. Wohl liegen Ansatzpunkte greifbar in der Luft, aber eigentliche Programme gibt es keine. Allerdings, Kunst entstand noch nie nach Programmen — der Hase läuft, allen anderen Meinungen zum Trotz, umgekehrt. Könnte das nicht auch hier der Fall sein?

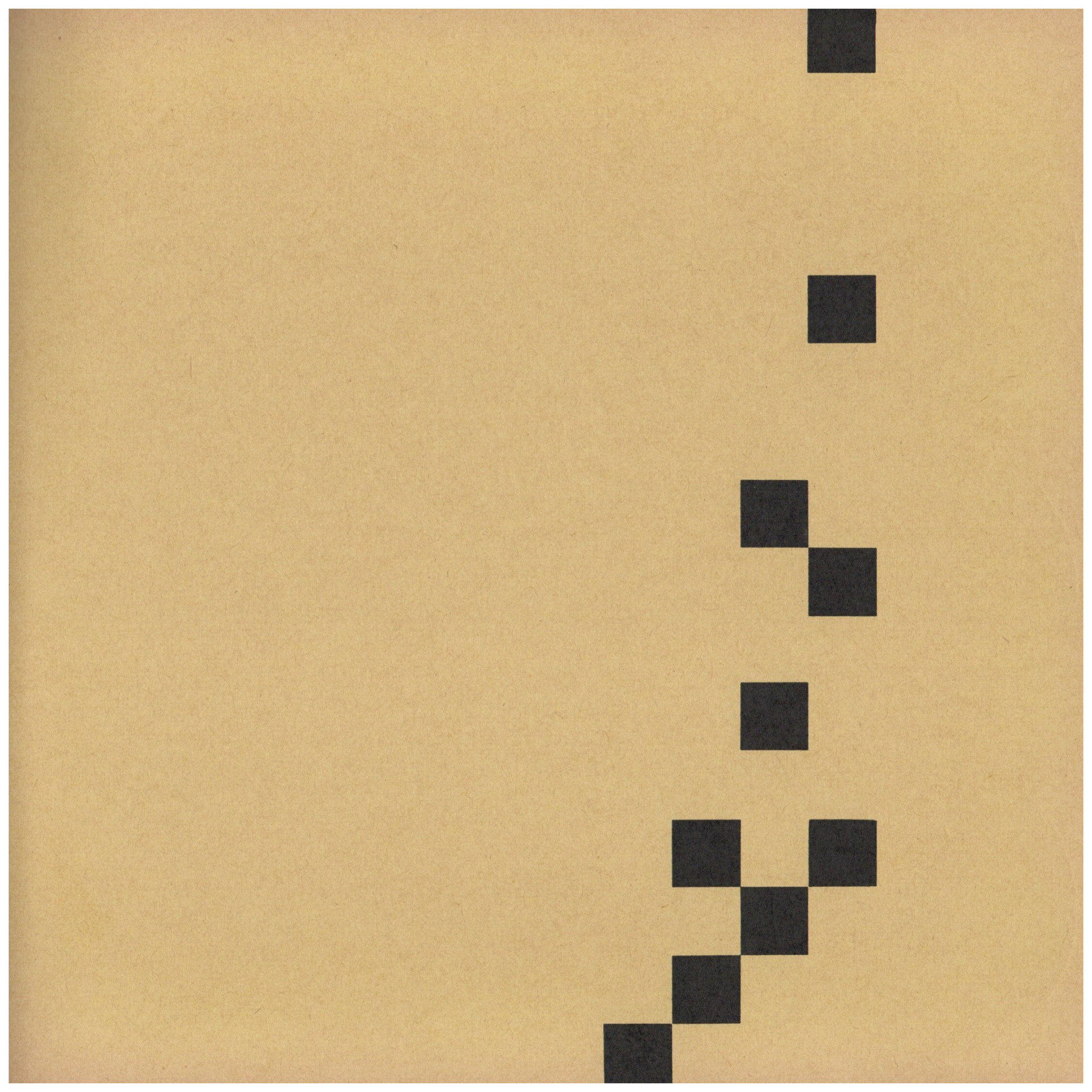
Vergleichen wir zum Beispiel die Arbeiten von Mary Vieira, von Mattmüller, Wyss und die, die der Autor von sich selbst diesem Büchlein einverleibt, miteinander. Jede ist an einem anderen Ort entstanden, aber ein gemeinsames Merkmal ist offenbar: keine ist ein Bild im üblichen Sinn, wenn man darunter eine unmittelbare und vollendete Tatsache versteht. Sondern stets handelt es sich um eine Gruppe von Möglichkeiten, von Varianten aus den gleichen Elementen. Und zwar wird nicht etwa ein ursprüngliches Thema abgewandelt, nicht ein 'Original' wird variiert. Original an diesen Arbeiten ist vielmehr die Art ihrer Struktur, ihr bildnerisches Gesetz. Dieses ist so angelegt, dass es die Elemente nicht zwangsläufig definitiv, sondern durch ein System von Beziehungen zueinander fixiert. Das ist das Entscheidende daran: im Rahmen des Systems sind jeweils nicht nur eine 'Komposition', sondern endlos viele und gleichwertige 'Konstellationen' denkbar. Gleichwertig meint in diesem Fall: jede Konstellation ist ebenso original wie ihr Ursprung, ihr Gesetz — sie stellt jedesmal einen anderen Aspekt, oder wie Mary Vieira sagt, eine andere Zeit davon dar.

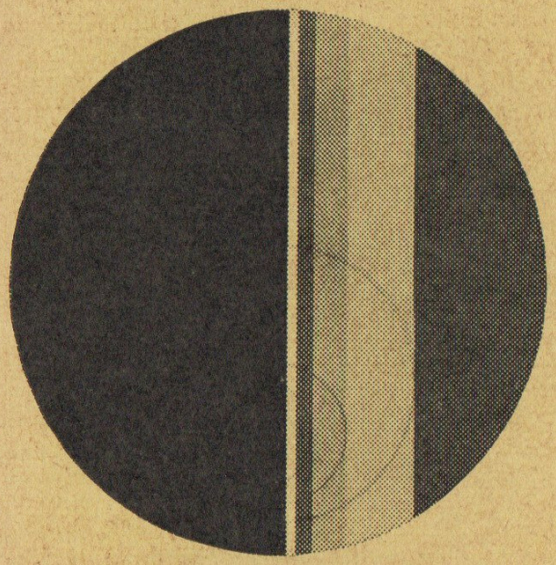
Die Arbeiten von Bombelli und Ifert haben eine andere Charakteristik. Aber auch hier kann, als Ergänzung zum oben Gesagten, festgehalten werden: stets wird etwas mit den gleichen Elementen unternommen und werden deren verschiedene, verschiedenartige Aspekte gezeigt.

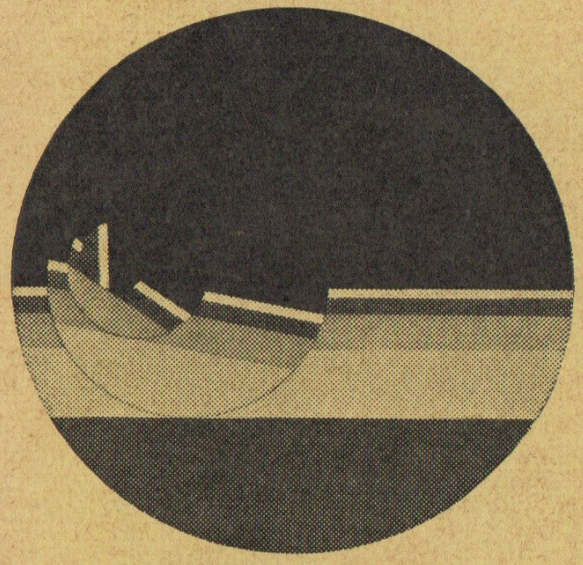
Sind die Werke der Mittleren Generation naturgemäss Produkte der Reife, so handelt es sich im Folgenden wieder um Anfänge. Anfänge sowohl von Einzelnen, als auch solche, die eine Entwicklung als Ganzes betreffen. Weitergehende Schlüsse daraus zu ziehen, ist nicht die Absicht: der letzte Teil dieser Schrift soll eben nichts als ein Ausblick, eine Voranzeige sein.

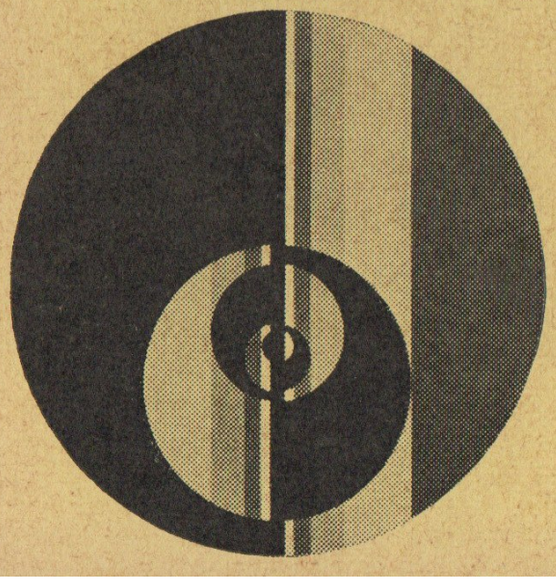
Lanfranco Bombelli 1921*
1951, Progression

Auf einem unsichtbaren quadratischen Raster formieren sich 4 vertikale Reihen mit Quadraten. Die erste Reihe enthält 1, die zweite 2, die dritte 3, die vierte 4 Quadrate. Diese Zahlen treffen zugleich für die Progression zu. Das heisst: nach der ersten Reihe mit einem Quadrat, stehen in der zweiten Reihe die 2 Quadrate in jedem 2., in der dritten Reihe in jedem 3., in der vierten Reihe in jedem 4. Rasterfeld.







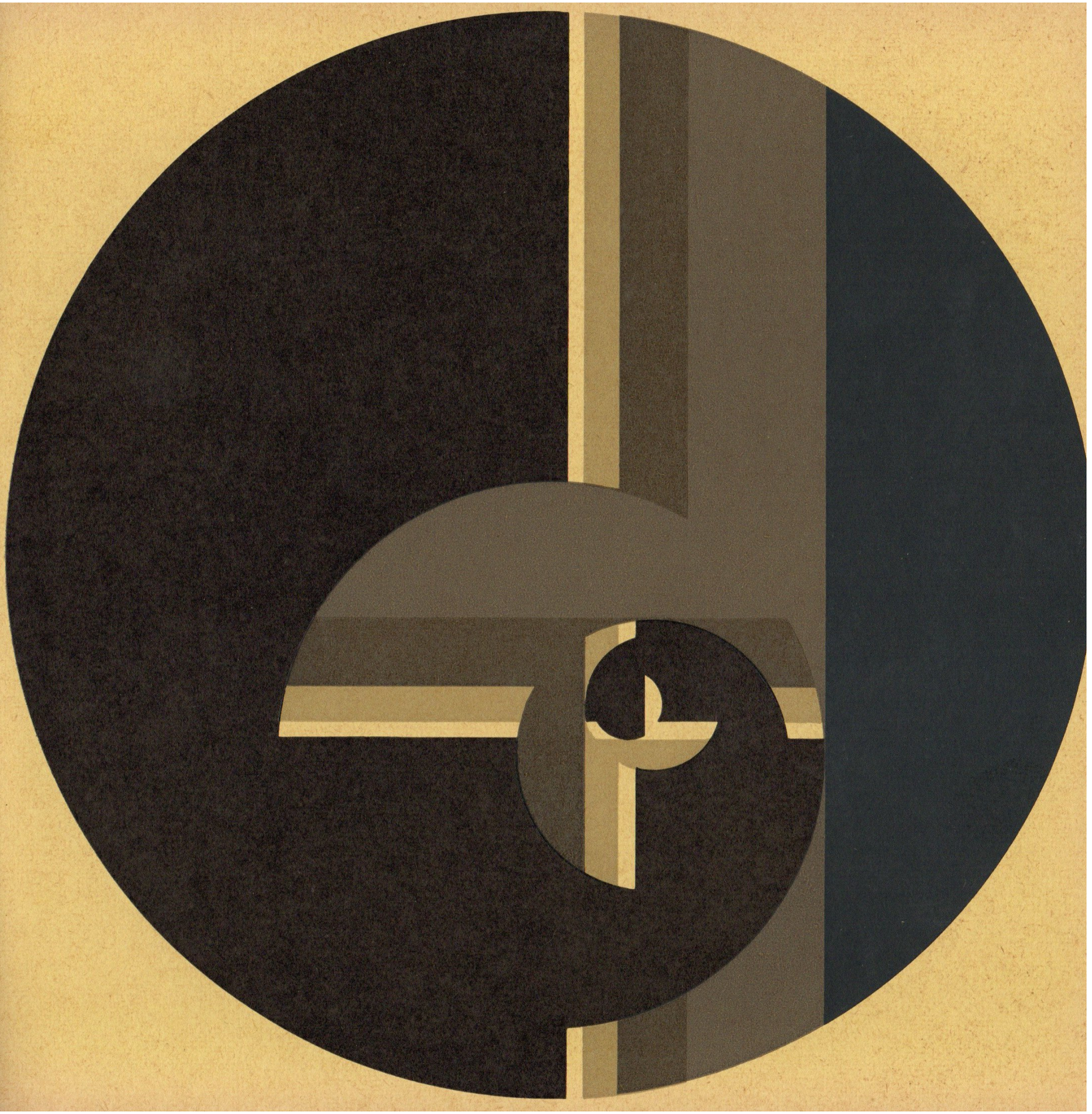


Karl Gerstner 1930*
1956/57, das tangentiale Exzentrum

Eine der Ausgangsstellungen und 3 gesetzmässige Konstellationen.

5 exzentrisch ineinander geschachtelte Kreise werden von parallel laufenden Geraden tangiert. Die Radien der Kreise, vom kleinsten aus gemessen, verdoppeln sich stets und dementsprechend die Abstände von Tangente zu Tangente.

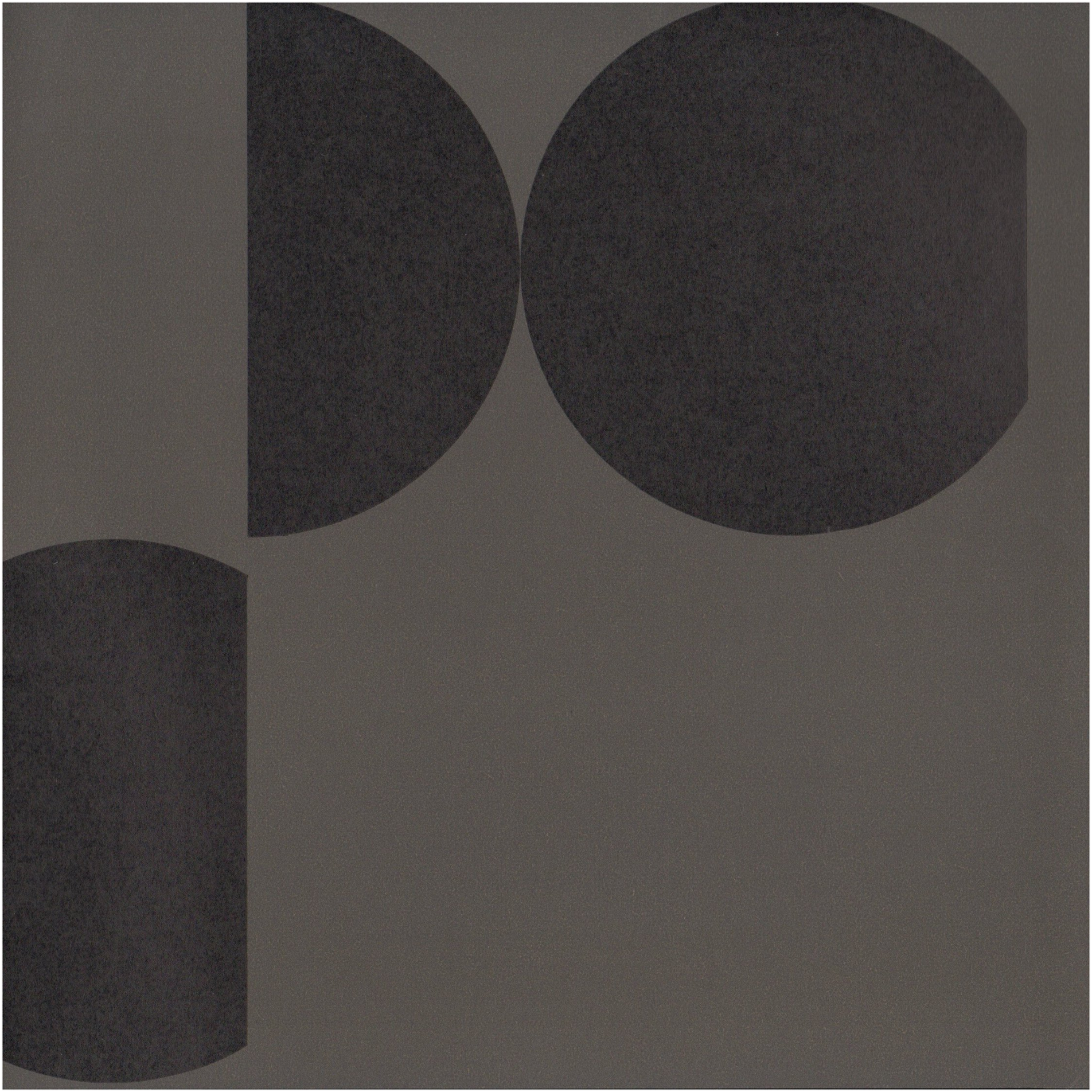
Die Kreise bewegen sich ineinander. Dabei werden die Geraden in bestimmten Verhältnissen unterbrochen. Diese Bewegung wird vom Beschauer vorgenommen, der jede der praktisch endlos vielen, gesetzmäßig möglichen Phasen als 'seine' Komposition dauern lässt.

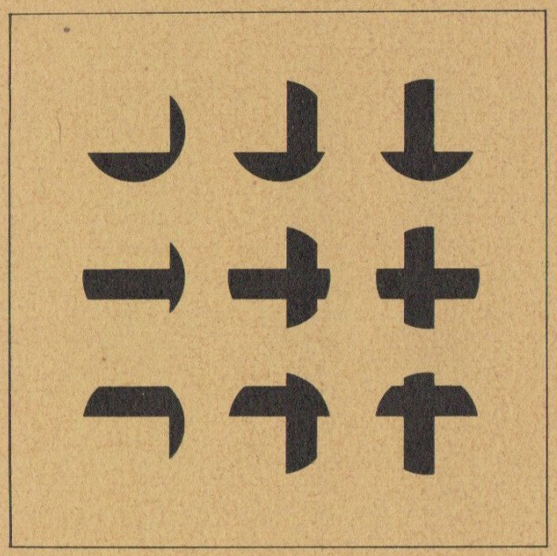


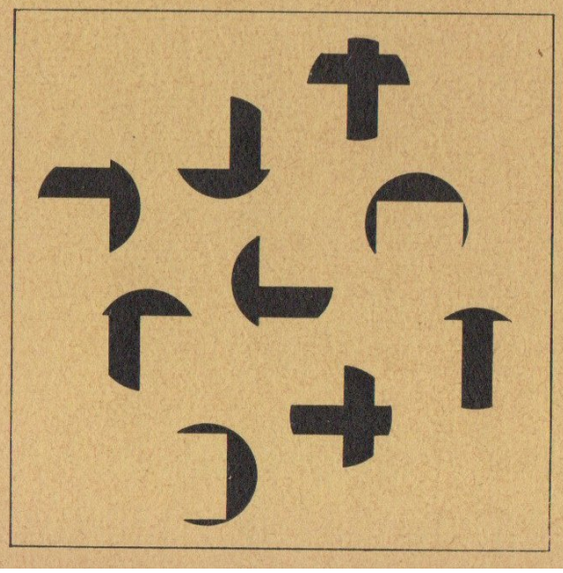
Gérard Ifert 1929*
1955, Komposition

Mehrere Kreisflächen stehen additiv neben- und untereinander. Sichtbar sind sie nur in bestimmten Abschnitten, die auf einer Zwölfeckkonstruktion im Kreis beruhen. Das heisst: die Ecken eines Zwölfecks tangieren den Kreis; und werden jeweils 2 einander gegenüberliegende Punkte miteinander verbunden, entstehen die 5 im Bild enthaltenen Abschnitte.

zum Aufklappen







Hansjörg Mattmüller 1923*
1955/56, Sieb und Gitter
4 Konstellationen

Linien, die sich im rechten Winkel und in bestimmten Abständen kreuzen – das 'Gitter' – werden durch die Öffnungen eines 'Siebs' sichtbar. Das Verhältnis von Gitter zu Sieb beruht auf ungeraden Massen, die sich nicht entsprechen. Dadurch werden stets andere Formationen des Gitters gebildet.

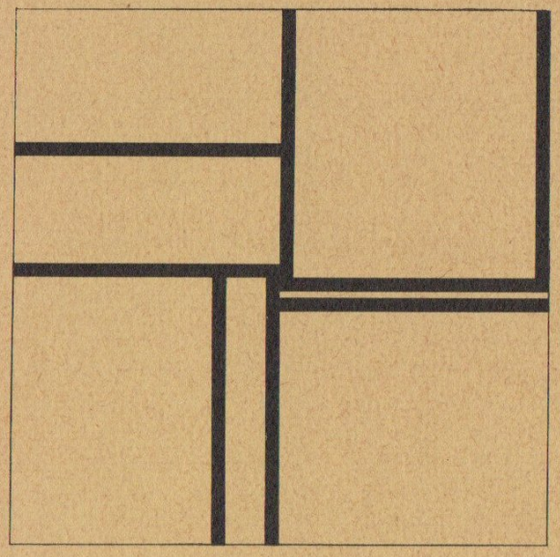
Die verschiedenen Konstellationen entstehen durch die Drehung des Siebs auf dem unbewegten Gitter.

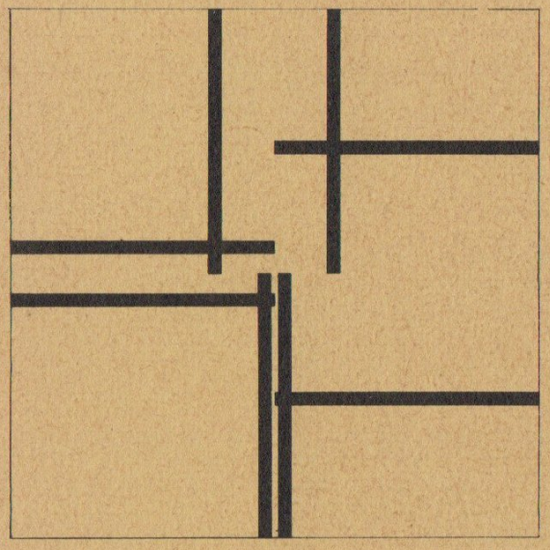
Mary Vieira 1928*
1953, Zeiten einer Zeichnung

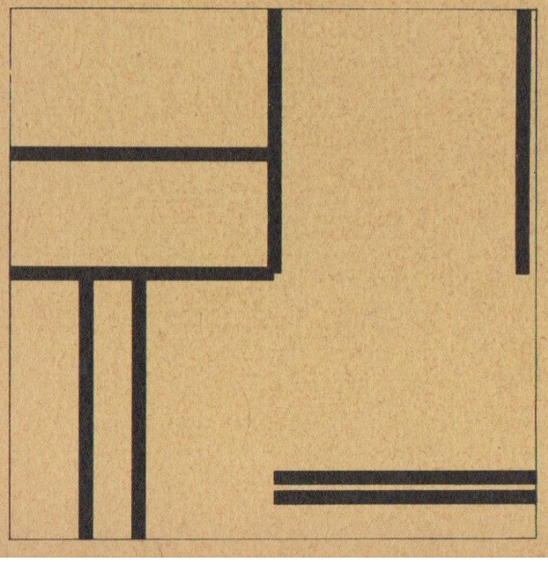
5 Viertelkreisbögen, verschieden gross und jeweils um 90 Grad abgedreht, gruppieren sich in einem quadratischen Feld. Die Kreisbögen haben seperate Zentren, die spiralförmig angelegt sind. Jeder Radius ist stets doppelt so gross wie der nächste kleinere.

Die acht 'Zeiten' werden aus den gleichen Elementen gebildet: die Kreisbögen sind die gleichen und die Zentren bleiben unverrückt. Verändert ist jeweils die Stellung der Bögen; jeder ist an seinem Zentrum um 45 Grad nach rechts gedreht. Nach der 8. Drehung sind 360 Grad erreicht und die Bewegung beginnt von neuem.

zum Aufklappen



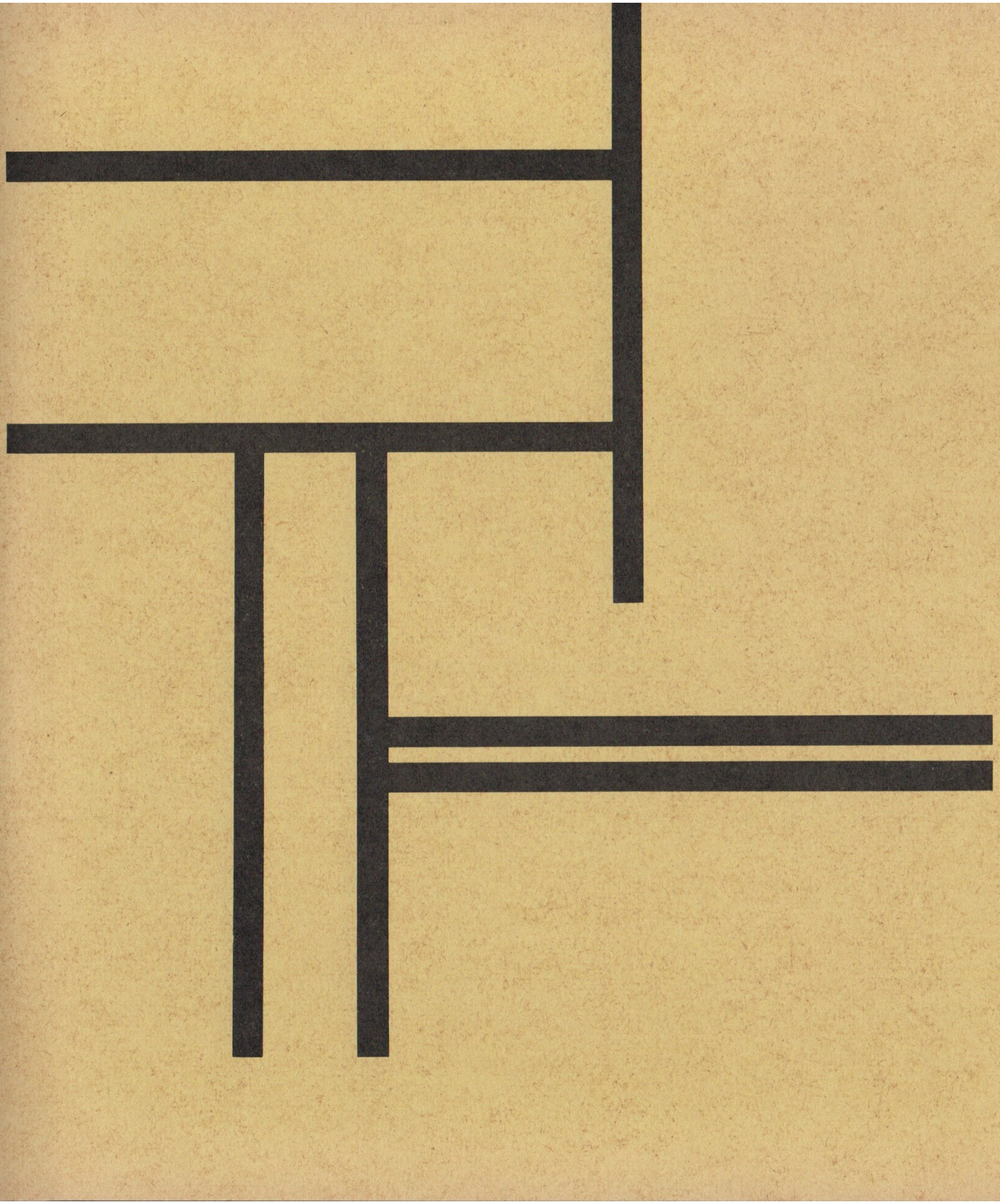




Marcel Wyss 1930*
1954, Progression 4 x 2,
1-4

Von 8 gleichen Balken auf einem quadratischen Feld gehören je 2 zu einem Paar zusammen. Dieses geht aus der Abdrehung von jeweils 90 Grad und aus den progressiv gestuften Abständen hervor. Die Länge der Balken beträgt die Hälfte von der Seitenlänge des Bildquadrats, und das Volumen des grössten Paars beträgt ein Viertel der Bildfläche. Von hier aus verringern sich die Distanzen von Balken zu Balken – stets an den Aussenseiten der entsprechenden Paare gemessen – jeweils um die Hälfte.

Die 4 gleichen Paare sind innerhalb der gleichen Fläche gesetzmässig verschieden geordnet, wodurch die 4 Konstellationen entstehen.



Literatur

Apollinaire Guillaume
Die Maler des Kubismus
1956, Verlag der Arche, Zürich

Arp Hans und El Lissitzky
Die Kunstismen
1925, Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach

Arp Hans
Unsern täglichen Traum
1955, Verlag der Arche, Zürich

Bill Max
Die mathematische Denkweise
in der Kunst unserer Zeit
1949, Werk Nr. 3, Verlag Buchdruckerei Winterthur AG

van Doesburg Theo
Grundbegriffe der neuen Kunst
1924, Bauhausbuch Nr. 6
Verlag Albert Langen, München

Fabri Albrecht
Interview mit Sisyphos
1952, Verlag Galerie der Spiegel, Köln

Gindertal R.V.
le passage de la ligne
1952, l'art d'aujourd'hui Nr. 6
Edition de l'art d'aujourd'hui, Boulogne sur Seine

Gleizes Albert
Kubismus
1928, Bauhausbuch Nr. 13
Verlag Albert Langen, München

Gropius Walter
Kompass für Architekten
1955, Werk Nr. 6
Verlag Buchdruckerei Winterthur AG

Hess Walter
Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei
1956, Rowohlt Verlag Hamburg

Kepes Gyorgy
The New Landscape
1956, Verlag Paul Theobald and Co, Chicago

Maldonado Tomás
Max Bill
1955, ENV editorial nueva vision, Buenos Aires

Malevitch Kasimir
Die gegenstandslose Welt
1927, Bauhausbuch Nr. 11
Verlag Albert Langen, München

Mondrian Piet
Neue Gestaltung
1925, Bauhausbuch Nr. 4, Verlag Albert Langen

Mondrian Piet
Plastic Art and Pure Plastic Art
1945, Verlag Wittenborn, Schultz, Inc. New York

Ozenfant Amédée
Leben und Gestaltung
1931, Verlag Müller und Kiepenheuer, Potsdam

Turel Adrien
System der Allmacht
1947, Verlag Stampfenbach AG, Zürich

Schmidt Georg
Sophie Täuber-Arp
1948, Holbein-Verlag, Basel

Seuphor Michel
L'art abstrait — ses origines, ses premiers maîtres
1949, Verlag Maeght, Paris

Seuphor Michel
Piet Mondrian
1956, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln

Speiser Andreas
Die mathematische Denkweise
1952, Verlag Birkhäuser, Basel

Speiser Andreas
Die geistige Arbeit
1955, Verlag Birkhäuser, Basel

Vantongerloo Georges
l'Art et son avenir
1924, Verlag 'De Sikkel', Anvers

Vantongerloo Georges
Problems of Contemporary Art
1948, Verlag Wittenborn, Schultz, Inc. New York

Vordemberge-Gildewart Friedrich
Zur Geschichte der Stijl-Bewegung
1951, Werk Nr. 11
Verlag Buchdruckerei Winterthur AG

Weyl Hermann
Symmetrie
1955, Verlag Birkhäuser, Basel

Knaurs Lexikon moderner Kunst
1955, Droemersche Verlagsanstalt München, Zürich

Ausstellungskataloge

De Stijl
1951, Stedelijk Museum Amsterdam

Zwanzig Jahre Emanuel Hoffmann-Stiftung 1933 - 1953
1953, Kunstmuseum Basel

Piet Mondrian
1955, Kunsthaus Zürich

Paul Cézanne
1956, Haus der Kunst, München

Albers, Glarner, Vordemberge
1956, Kunsthaus Zürich

Max Bill
1956, Museum der Stadt Ulm

Auktionskatalog
Dokumentations-Bibliothek zur Kunst
des 20. Jahrhunderts
bearbeitet von Hans Bolliger
1957, Gutekunst und Klipstein, Bern

Zeitschriften

abstraction - creations Nr. 1 und 2
1932, Editions des tendances nouvelles, Paris

Spazio
1951, Nr. 4
Gruppo Editoriale Spazio. Milano

l'Art d'aujourd'hui
1953, No. 3 - 4 : Cubisme
Edition de l'architecture d'aujourd'hui, Boulogne

Spirale
1954 - 1956, Nr. 3 - 5
Spiral Press, Marcel Wyss, Bern

Printed in Germany/West